Colecţia EMINESCIANA

Marina Mureşanu Ionescu

EMINESCU ŞI INTERTEXTUL ROMANTIC

Marina Mureşanu Ionescu

Eminescu şi intertextul romantic

EDITURA JUNIMEA

I. TEXT ȘI CONTEXT — DESPRE UN NOU COMPARATISM

Un aparent paradox al studiilor eminescologice pare a fi următorul : cu cît numărul crește, cu atît necesitatea unor noi lecturi, interpretări, exegeze se face mai acut simțită. S-a afirmat adesea că, în ciuda vastității bibliografiei existente, despre Eminescu încă nu s-a spus totul și că oricît s-ar scrie, încă o perioadă de timp, tot n-ar fi destul. Dacă multe din întrebările suscitate de universul eminescian sînt încă fără răspuns, ne aflăm cel puțin foarte aproape de împlinirea unui deziderat formulat cîndva de Mihail Dragomirescu : avem acum „un Eminescu citit și răscitit, un Eminescu pătruns", un Eminescu ce a devenit „cartea de căpătîi" a criticii românești. [1] Proliferarea exegezei eminesciene s-ar putea parțial explica prin faptul că aproape fiecare contribuție a deschis o nouă cale de explorare care se cerea îmbogățită. Pe de altă parte, continuarea ediției Perpessicius, punerea la îndemîna publicului larg și a cercetătorilor a publicisticii, a traducerilor, a manuscriselor reunite în *Fragmentarium* au luminat zone încă necunoscute, fațete nebănuite ale operei eminesciene.

Mihail Dragomirescu își pune în legătură cu Eminescu întrebări dezarmante ce pot deveni prilej de meditație : „Cum se face — e întrebarea — că un poet așa de mare a fost așa de puțin prețuit pe vremea lui și acum de-abia ne-am deșteptat și vedem în el un mare poet ? Cum se face ? Vezi că ceea ce nu am

---

[1] Mihail Dragomirescu, *Mihai Eminescu*, Ediție îngrijită, prefață și note de Leonida Maniu, Junimea, 1976, p. 286.

făcut fiecare în parte, de a citi adînc producțiile mari, am făcut toți, pe rînd și în decursul vremii. Cei care au citit la 1885, l-au citit la 1895, apoi la 1905, și au văzut că, cu cît îl citesc mai de multe ori, cu atît îl înțeleg mai bine, cu atît descopăr un metal de gîndire prețios, care nu se găsește la alți poeți. E o experiență care se face cu vremea (...) Cei care au citit la 1885 trebuia să citească așa de mult, încît să priceapă ca cei care l-au citit în 1905." [2] Aici Dragomirescu anticipă ideea lui H. R. Jauss, promotorul esteticii receptării, conform căreia statutul unei opere la un moment dat este rezultatul unui „lanț de receptări succesive" ; prin acumularea acestora, devine mereu posibilă totalizarea continuă a trecutului prin experiența estetică. [3] Vitalitatea unei opere vine din forța cu care aceasta este capabilă să tulbure, să surprindă orizontul de așteptare al cititorului, procurîndu-i de fiecare dată sentimentul unei experiențe necunoscute. [4] Pe măsură ce acest sentiment se diminuează și distanța între orizontul de așteptare și operă se reduce, opera se stinge, tot mai „stoarsă" de sensuri, ea nu mai poate declanșa o lectură productivă.

Privită din această perspectivă, opera eminesciană surprinde neîncetat printr-o extraordinară vitalitate. Aproape fiecare studiu nou care îi este consacrat vine să mai demoleze un clișeu, să mai dezvăluie încă o dimensiune. Distanța față de un orizont de așteptare oarecum fixat de o lungă tradiție se mărește pe zi ce trece, punîndu-ne mereu și mereu în fața unui nou Eminescu. Modalitățile de receptare tot mai rafinate, îmbogățite cu strategii de detecție mai subtile, în a-

---

[2] Mihail Dragomirescu, *op. cit.*, p. 286.

[3] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, tr. fr., Gallimard, 1978, p. 45–46.

[4] Același aspect este luat în considerare de I. Lotman în termenii unui „raport între structura reală a operei (a codului real) cu structura așteptată de auditor". Opera propune „modele" ale lumii, perimate sau innoitoare pentru receptor ; v. *La structure du texte artistique*, tr. fr., Gallimard, 1973, cap. IX.

celaşi timp mai riguroase şi mai suple, produc lecturi din ce în ce mai pertinente, refuzîndu-se oricărui impresionism critic. Exegeza eminesciană din ultimii ani a înconjurat progresiv opera poetului cu un noian de date şi informaţii (de natură filologică, biografică, istorică, socio-politică, ştiinţifică) care, departe de a o sufoca, au început să risipească, să limpezească treptat acel halou care o învăluia pînă nu demult. Aşa cum s-a subliniat, cu temei, în repetate rînduri, orice amănunt, orice însemnare fugară aruncată pe un colţ de manuscris, orice element nou oferit de studiul contextului în care s-a format şi a evoluat poetul merită toată atenţia, putînd deschide noi căi spre o cunoaştere mai completă şi mai autentică. Există cîteva imperative ale eminescologiei actuale, dintre care două ni se par imposibil de eludat : pe de o parte, acribia în faţa documentului, pe de altă parte, deschiderea spre alteritate ; altfel spus, respectul faţă de text şi raportarea obligatorie la context.

Preliminarii

O înţelegere corectă a operei eminesciene (şi lucrul este valabil pentru orice alt creator), cît şi a locului pe care ea ar trebui să-l ocupe într-o istorie universală a poeziei nu este posibilă decît prin integrarea ei într-o vastă reţea de corelaţii structurale formînd, la un moment dat, un sistem totalizant al literaturii. De o mare utilitate în acest sens poate fi noţiunea operatorie pusă în circulaţie de poetica actuală : aceea de *secţiune sincronică* [5], în interiorul căreia pot fi identificate, în plan orizontal, mai multe tranşe cronologice, nu neapărat succesive, peste care se suprapun, în plan vertical, o serie de linii de clivaj. În felul acesta, pot fi puse în evidenţă, într-o fază dată a evoluţiei literare, o multitudine de fenomene simultane echi-

---

[5] v. Paul Zumthor, *Încercare de poetică medievală*, tr. rom., Univers, 1983 (versiune fr. din 1972), cap. I ; H. R. Jauss, op. cit., cap. *L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire*.

valente, convergente, antagonice sau eterogene, reunite în primul rînd prin factorul timp, „osîndite“ să coexiste, pentru a folosi vocabule eminesciene, „prin timp și spațiu“. Luarea în considerare a tuturor acestor fenomene, precum și încercarea de ierarhizare a lor face posibilă, după Jauss, reconstituirera experienței estetice specifice unei perioade date, a orizontului de așteptare, a modalităților de receptare și, prin urmare, a unei imagini mai exacte a situației literaturii în respectiva perioadă.

Un pas important în această direcție s-a făcut și pe teren românesc prin realizarea celor trei volume privind *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1859–1918).[6] Așa cum cu deosebită pertinență arată Zoe Dumitrescu-Bușulenga în *Cuvînt înainte*, luarea în considerare a tuturor fenomenelor de interferență între culturi, înregistrarea faptelor expresive relevante sînt o datorie prealabilă a demersului comparatist : „A studia astăzi influențele reciproce, confluențele, interferențele ori paralelismele între două sau mai multe literaturi ori culturi naționale înseamnă a pune în relație grăitoare toate faptele referitoare la circulație, la comunicare, pentru stabilirea diagramelor de recurență și de intensitate ale receptării.“[7] Prin aceasta, se poate depăși limitarea la care este fatalmente condamnat specialistul solitar care – anglist, romanist, slavist etc. – nu poate avea în vedere decît un singur compartiment al relațiilor. Se pot realiza astfel niște „hărți“ cuprinzătoare și obiective care să dea o imagine cît mai exactă a relațiilor culturii române cu celelalte culturi, așa cum se prezintă acestea la un moment dat. Pentru ca tabloul să fie complet, el ar trebui să cuprindă referiri și la alte serii de manifestări decît cele literare : filosofie, alte arte, religie, știință etc. O ast-

---

[6] Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu“, *Bibliografia relațiilor literaturii române cu literaturile străine în periodice* (1859–1918), Ed. Academiei Române, vol. I 1980, vol. II 1982, vol. III 1985.

[7] *Op. cit.*, p. V.

fel de cercetare s-ar înscrie însă într-un proiect pluridisciplinar mai vast.

O astfel de „hartă" sau tablou sinoptic ar fi, credem, deosebit de utile pentru a îmbogăți datele exegezei eminesciene actuale privind universul intelectual și spiritual al celui mai cult poet român, privind modul în care el a încorporat, chiar și prin reacții de respingere, elementele ambiante. S-ar completa astfel informațiile existente despre ceea ce Eminescu a citit — informații indubitabile datorită referirilor explicite ale poetului — cu date legate de ceea ce Eminescu *ar fi putut citi* fără să-și noteze. S-ar putea prezuma un orizont de cultură posibil, confirmabil prin elemente documentare încă nedescoperite.

În fața acestor exigențe de rigoare crescîndă, ne punem întrebarea : ce devine astăzi comparatismul ? ce și cît cuprinde aria sa de investigare ? Fără a face „un état de la question", este necesar să amintim că literatura comparată are o istorie destul de frămîntată, dominată în principal de confruntarea a două tendințe contrare ce pot fi luate în considerare diacronic, ca etape, dar și sincronic, ca stare de conflict : pe de o parte, istorismul pozitivist preocupat exclusiv de „raporturile de fapte" (influențe, surse, „soarta" unui scriitor într-un alt spațiu lingvistic, vogă, succes, intermediari, traduceri, călătorii și alți factori vehiculanți), pe de altă parte, critica valorizantă de orientare estetică și teoretică concentrîndu-și atenția asupra textului și structurilor literare. Se pare că, de cîtva timp, comparatismul a intrat într-o nouă etapă. Asumîndu-și, dar depășind, în același timp, istorismul clasic, el are tendința să reunească într-o mișcare sintetică abordările factuale și formale.[8] După ce s-a

[8] Pentru istoricul problemei și delimitările necesare, v. Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, Ed. enciclopedică română, 1972 ; Ulrich Weisstein, *Comparative Literature and literary Theory*, Indiana University Press, 1973 ; Adrian Marino : *Repenser la littérature comparée*, *Synthesis*, VII, 1980, *Comparatisme et théorie de la littérature*, PUF, 1988. Schematizînd, opoziția poate fi redusă la confruntarea dintre școala franceză (Baldensperger, Carré, M. — F. Guyard. Cl. Pichois, A. — M.

confruntat cu celelalte ramuri ale științeí literare, literatura comparată, „în criză", a trebuit să-și regîndească și să-și reformuleze coordonatele metodologice și obiectivele urmărite. A mai profitat, de asemenea, și de coliziunea inevitabilă cu alte două tendințe ce i-au traversat drumurile : estetica receptării și intertextualitatea.

În ciuda protestelor unor teoreticieni, există, indubitabil, zone de incidență între comparatism și domeniul intertextualității. Totul depinde, desigur, de întinderea noțiunii și de accepția pe care o atribuim termenului. Majoritatea celor care practică analiza intertextuală [9] sînt nevoiți să recunoască faptul că, cel puțin în parte, intertextualitatea, în sens strict, nu este fără legătură cu sursologia și studiul influențelor. Aceasta pentru că influența sau, în general, orice tip de reacție față de un text — de imitare a modelului sau de refuz prin creare de contra-model — instituie o relație, de cele mai multe ori cu implicații structurale, înseamnă, oricum, prezența unui text în altul. Citatele, aluziile literare, apropierile, temele și moti-

---

Rousseau, Paul van Tieghem) și cea americană, ceea ce ar corespunde oarecum opoziției abordare extrinsecă / abordare intrinsecă a fenomenului literar. Pot fi identificate în evoluția comparatismului modern două momente decisive de cotitură și reorientare metodologică. Primul, reprezentat de loviturile de grație date pozitivismului orientat spre „fapte", principali atacanți Wellek (*Conceptele criticii*, 1963) și Etiemble (*Comparaison n'est pas raison. La crise de la littérature comparée*, 1963) — după care se poate observa tendința de lărgire considerabilă a noțiunii de literatură comparată pînă la identificarea aproximativă cu aceea de „literatură generală".

[9] J. Kristeva, *Séméiotiké*. Recherches pour une sémanalyse, Seuil, 1969 ; L. Jenny, *La stratégie de la forme*, *Poétique* 27/1976 ; M. Riffaterre, *La syllepse intertextuelle*, *Poétique* 40/1979, *La trace de l'intertexte*, *La Pensée* 215/1980, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983 ; G. Genette, *Palimpseste*, Seuil, 1980. Genette definește intertextualitatea restrictiv ca fiind „relația de coprezență între două sau mai multe texte (...), prezența efectivă a unui text în altul". Pentru Riffaterre, noțiunea se extinde mult, echivalînd cu „perceperea de către cititor a raporturilor între o operă și altele care au precedat-o sau urmat-o".

vele comune mai multor texte care fac obiectul demersului tradițional se pot numi intertextualitate explicită sau implicită. Teoreticienii intertextualității insistă însă, ceea ce comparatiștii nu fac întotdeauna, asupra impactului structural al textelor angrenate în jocul intertextual, asupra activității de asimilare și de transformare a unui text prin altul (altele). Lectura însăși este un act de intertextualizare – citit, textul este proiectat instantaneu într-un sistem de referințe culturale, al individului și al epocii. Dar cum gradul de cultură diferă de la un individ la altul, textul citit va fi mai mult sau mai puțin bogat, rețeaua care îl înglobează mai mult sau mai puțin vastă, în funcție de cititor. În cazul unei erudiții afișate – Borges, Nerval, uneori Stendhal, romancierul Eco și, de ce nu ? Eminescu –, fiecare din numele ce constelează textul deschide o nouă cale de explorare, întregește bucuria lecturii. În caz contrar, cînd ignoranța cititorului nu-i permite să le descifreze, ele rămîn semnificante vide, simple pete sonore, obstacole agasante în calea lizibilității.

De oriunde am privi lucrurile, de pe poziția comparatistului și a istoricului literar sau de pe cea a semiologului, textul-semn (fie el fragment, poem, roman, totalitatea operei unui scriitor, literatura unei epoci etc. [10]) ne apare întotdeauna „traversat" în toate direcțiile de alte texte-semn, contemporane sau anterioare, aparținînd unui tip de discurs similar sau diferit, astfel conceperea textului izolat devine imposibilă dacă nu chiar aberantă. [11]

Comparatismul a ieșit din aceste confruntări mai stăpîn pe sine, dotat cu un aparat teoretic mult mai riguros. În prezent, între comparatism și celelalte compartimente ale științelor umane se produce un

---

[10] Să precizăm că, într-un anume sens, textul este întotdeauna „fragment", sistem mereu integrabil într-un supra-sistem.

[11] G. Călinescu afirmă cu convingere – și demonstrează – că „nu e cu putință să nu fii comparatist cînd studiezi un fenomen" – *Tehnica criticii și istoriei literare* în vol. *Principii de estetică*, ELU, 1968, p. 89.

schimb neîncetat grație unui demers subordonat interdisciplinarității.[12] Definiția dată cu două decenii în urmă de Cl. Pichois și A. - M. Rousseau purta deja în sine aceste imperative : „Literatura comparată : descripție analitică, comparație metodică și diferențială, interpretare sintetică a fenomenelor literare interlingvistice sau interculturale prin istorie, critică și filosofie, pentru a înțelege mai bine literatura ca funcție specifică a spiritului uman."[13]

Cum era de așteptat, dat fiind climatul epistemologic actual, comparatismul nu s-a putut sustrage imperativului de a stabili o legătură între operă și mediul social și cultural care a produs-o.[14] În acest sens, întîlnirea cu istoria mentalităților a fost inevitabilă și decisivă. Așa cum a precizat de mai multe ori Alexandru Duțu, analizînd implicațiile acestei conexiuni[15], reconstrucția substratului mental al operei

---

[12] v. în acest sens, D. – H. Pageaux, *La recherche en littérature générale et comparée*, Paris, SFLGC, 1983, volum colectiv în care aria comparatismului se extinde mult, cuprinzînd și paraliteratura (banda desenată, literatura pentru copii, SF etc.) cît și celelalte arte : muzică, pictură, film.

[13] Cl. Pichois, A. – M. Rousseau, *La litterature comparée*, Armand Colin, 1967, p. 176. Aceeași definiție este menținută în P. Brunel, Cl. Pichois, A. – M. Rousseau, *Qu'est-ce que la litérature comparée ?*, Armand Colin, 1983, p. 151. Alături de aceasta, se dă în ediția din 1983 și o definiție mai detaliată care încearcă să surprindă o mai mare varietate de relații : „Literatura comparată este arta metodică, prin căutarea legăturilor de analogie, de înrudire și de influență, de a apropia literatura de celelalte domenii ale expresiei sau ale cunoașterii sau faptele și textele literare între ele, distanțate sau nu în timp și în spațiu, cu condiția să aparțină mai multor culturi, chiar dacă fac parte din aceeași tradiție, cu scopul de a le descrie mai bine, de a le înțelege și de a le gusta." (p. 150).

[14] Să amintim că, în ciuda reproșurilor care i s-au făcut, abordarea poetică și structurală nu a ignorat această dimensiune – v. definiția textului *cronotip* dată de Paul Zumthor în *Essai de poétique médiévale*, loc. cit., p. 24.

[15] v. mai ales *Literatura comparată și istoria mentalităților*, Univers, 1982. Un complement indispensabil îl constituie antologia de texte pe care Al. Duțu ne-o propune sub titlul *Dimensiunea umană a istoriei*, Meridiane, 1986.

literare se impune de la sine, căci cultura este un loc de invenție, producere și transmitere a semnelor. Deschiderea comparatismului operată de istoria culturală a mentalităților a determinat articularea sa naturală la sociologia literară. Încredințat de insuficiența ideii de „influență", în sensul restrîns al termenului, comparatistul modern încearcă să explice „concordanțele" — istorice și tipologice — prin evidențierea fenomenelor de *poligeneză*, împingînd analiza pînă la structurile imaginarului. Căci cum s-ar putea explica altfel apariția concordanțelor tipologice, sursă de paralelisme, în momente și în zone îndepărtate, în absența relațiilor directe ? Al. Duțu propune un veritabil program al acestui tip de abordare comparatistă, care își fixează drept obiectiv prioritar „a surprinde suportul relațiilor literare, al asemănărilor, al întîlnirilor fortuite, al animozităților și al respingerii reciproce, regăsind dincolo de „concret" reprezentarea lui". [16] Plonjăm astfel în profunzimile fenomenului literar, conceput ca o „mărturie mentală", avînd propriile sale legi de organizare.

Interesul pentru o cuprindere globală a fenomenelor sociale și spirituale angajate într-un joc perpetuu de interacțiuni a condus în mod progresiv la constituirea unui proiect ambițios, acela al unei științe a civilizațiilor. [17] Logica sistemului de civilizație rezidă în dubla sa dimensiune sau, dacă vrem, într-o dublă mișcare aparent contradictorie : pe de o parte, recurențele, regularitățile, corespondențe care asigură ordinea și stabilitatea, tradiția, pe de altă parte, fenomenele deviante, atipice care sînt în aceeași măsură elemente de subversiune, de criză, dar și de anticipație, de reînnoire, de instaurare a unei noi ordini. Acestea sînt foarte adesea prezente în imaginarul ce se manifestă în creația artistică și literară ; de unde și marea importanță a acestui tip de producții spirituale în dinamica civilizațiilor. Prin

---

[16] *Ibidem*, p. 44.
[17] Guy Michaud, Edmond Marc, *Vers une science des civilisations ?*, Complexe, 1981.

forţele pe care le pun deseori în mişcare, ele pot devansa şi chiar determina mişcările sociale. Aportul „noii istorii" a fost aici decisiv, prin lumina nouă proiectată asupra noţiunilor de durată, eveniment, ciclu, criză, generaţie etc.

Ceea ce se impune în acest nou context este mai întîi o rigoare terminologică – sarcină de altfel anevoioasă – care să elimine pe cît posibil confuziile între noţiuni conexe cum ar fi : civilizaţie, cultură, mentalitate, ideologie, model cultural, conştiinţă istorică, europeană, naţională. Fără a putea întocmi aici inventarul definiţiilor ce au fost date, să reţinem totuşi faptul că dacă fiecare dintre configuraţiile enumerate este concepută ca sistem, cel ce pare să le subsumeze, sub forma unui sistem al sistemelor, a unui *ansamblu* de orientări (putîndu-se numi ideologii, mentalităţi etc.) simultan prezente într-o societate globală este *modelul cultural ;* el este cel ce comandă categoriile practicii sociale şi culturale şi creează spaţiul propice jocului creativităţii şi constrîngerilor. [18]

Care este, ne-am putea întreba, profitul pentru ştiinţa literaturii, în speţă pentru comparatism ? El este, desigur, considerabil prin lărgirea perspectivelor : literatura devine în acelaşi timp componentă/consecinţă/purtătoare/vestitoare a unei anumite culturi/ideologii/mentalităţi/conştiinţe (cu toate delimitările conceptuale care se impun pentru fiecare dintre cele două articulaţii). Combinatoria este bogată în posibilităţi, după cum se poate constata. Aplicarea principiilor „noii istorii" şi a istoriei mentalităţilor la studiul literaturii (unele tentative au fost deja făcute) ar duce la reevaluarea unui număr considerabil de noţiuni curente ca, de exemplu, acelea de generaţie, epocă, perioadă, ciclu, curent, şcoală

---

[18] Guy Michaud, Edmond Marc, *op. cit.*, p. 89. Iată şi una din definiţiile pe care o dau : „Într-adevăr, un model cultural este un ansamblu structurat de conduite care se impun în interiorul unui grup social determinat şi care sînt dotate cu o anumită permanenţă", (p. 114).

și chiar gen, temă, stil. O primă consecință, dată fiind importanța ce se acordă confruntării cu „celălalt", este reviviscența imagologiei, componentă importantă a esteticii receptării. [19]

Ce devine în acest context noțiunea „passe-partout" a comparatismului — aceea de influență ? Deoarece interesul s-a deplasat către confruntare, schimbul între culturi, felul de a reacționa la ceea ce vine din exterior, de a primi sau de a refuza ar trebui să devină un element cheie, capabil să definească originalitatea și creativitatea unei culturi. Impactul cu elementul străin poate cîteodată să producă o ruptură, o criză, poate, în orice caz, să reorienteze tendințele. Din acest punct de vedere, trebuie să distingem, împreună cu Lévi-Strauss și E. Morin, între „societăți reci", tradiționale, relativ stabile și închise și „societăți calde", moderne, în mișcare, conținînd mai multă dezordine și libertăți și fiind mai favorabile dezvoltării devianțelor și anomiilor [20]. În modelul de abordare semiotică a civilizațiilor pe care ni-l propun Guy Michaud și Edmond Marc, influența ar trebui situată la nivelul *interstraturilor* care reunesc într-un raport dialectic informația și opinia. Între substrat — limba și mentalitatea colectivă — și superstraturi în care regăsim dublul aspect al culturii, considerată cînd ca formație a spiritului, cînd sub aspectul de creație, interstraturile formează zona mobilă a *input*-urilor și *output*-urilor, locul schimburilor de tot felul, în care se produce trierea elementelor demne de a fi reținute de către structurile stabile.

În acest context, un studiu sistematic al influențelor se impune, al cărui obiectiv ar trebui să fie o tipologie riguroasă, dată fiind marea varietate de ra-

---

[19] v. Hugo Dyserinck, *Imagologia comparată* în Al. Duțu, *Dimensiunea umană a istoriei*, loc. cit. Pentru acest tip de abordare în istoria culturală, v. Dan Berindei, *Cultura națională română modernă*, Ed. Eminescu, 1966, cap. VII, *Imaginea celuilalt*.

[20] Guy Michaud, Edmond Marc, *op. cit.*, p. 169.

porturi posibile. Cine influențează pe cine: individ → individ; grup → grup; individ → grup; grup → individ? Din ce punct de vedere? În ce direcție? În ce moment? În ce măsură? Pentru cît timp? Iată tot atîtea întrebări ale căror răspunsuri ar reprezenta tot atîtea varietăți de influență.

Alături de influența propriu-zisă, trebuie luate în considerare și fenomenele de *paralelism* și *afinitate*. Comparatiștii au constatat că există analogii tematice, ideologice sau structurale care nu pot fi explicate (doar) prin influențe; de asemenea, că aceste analogii sînt mai numeroase, cît și mult mai interesante.[21] Lucrul reprezintă un pas important, deoarece, așa cum remarcă Tudor Vianu, utilizarea unui izvor de către un scriitor poate fi întîmplătoare, fără implicații asupra structurii propriu-zise a operei, în timp ce un paralelism marchează o afinitate mai profundă.[22] Studiile comparatiste sînt astfel considerabil îmbogățite, nu numai în ceea ce privește aria de investigare, cît mai ales sub raportul scopurilor — o relaționare de texte și autori din alte rațiuni decît contactul direct vizează în primul rînd tipologia structurilor literare, prin depistarea recurențelor și a elementelor invariante. Se operează o fertilă și generoasă deschidere spre alte zone dat fiind că similitudinile de structură textuală trimit la (sau se explică prin) similitudini de structură temperamental psihică, similitudini de context socio-istoric etc.[23]

---

[21] v. în acest sens, T. Vianu, *Literatura comparată* în *Jurnal*, ed. a II-a, Eminescu, 1970; I. Cheie-Pantea, *Eminescu și Leopardi*, Minerva, 1980, p. 7.

[22] T. Vianu, *Madach și Eminescu* în *Mihai Eminescu*, prefață de Al. Dima, Junimea, 1974. Articolul însuși este o desăvîrșită ilustrare a ideii.

[23] În spațiul comparatismului românesc, cei care au dat adevărata dimensiune fenomenului de paralelism, luminîndu-i numeroase valențe sînt, în plan teoretic, Al. Dima în *Principii de literatură comparată*, Ed. enciclop. rom., 1972 și Paul Cornea, *Conceptul de „concordanță" în literatura comparată*, *Conceptul de „influență" și paradigmele sale* în volumul *Regula jocului*, Eminescu, 1980, iar pe tărîmul aplicațiilor, Iosif Cheie-Pantea cu remarcabilul său studiu *Eminescu și Leopardi*, loc. cit.

În urma reevaluării multora dintre conceptele operatorii ale comparatismului, s-a ajuns la (sau se tinde spre) constituirea unei *hermeneutici*, a unei *estetici* și a unei *poetici comparatiste*, expresie a propensiunii studiilor comparatiste spre teorie. „Tehnicile și circuitele" poeticianului comparatist sînt [24] : lectura simultană, inducție-deducție, analiză-sinteză, întreg-parte, tipologie, model și structură, descriere și morfologie, analogie și similaritate, paralela, comparația. Comparația este considerată răspunzătoare de unele echivocuri și ambiguități care au planat uneori asupra literaturii comparate, din cauza confuziei care s-a făcut între noțiunea și tehnica comparației și teoria și practica comparatistă în ansamblul său.

Meta–discursul eminescian

Paralel cu proliferarea exegezei eminesciene, deja semnalată, se poate observa dezvoltarea, în ultimii ani, a unui fel de meta-meta-discurs eminescian care își propune să definească și să clasifice diferitele tendințe și modalități de receptare a operei poetului. Se punctează momentele decisive pentru redimensionarea operei și se circumscriu spațiile încă albe. În general, se vorbește despre o *nouă vîrstă* a studiilor eminescologice. Dar, deși s-au făcut experiențe interesante (lista ar fi destul de lungă) în direcția unei abordări *moderne* a operei, marile contribuții care să marcheze o reală „cotitură" lipsesc încă. Nu avem încă un Eminescu citit în chip convingător și coerent din perspectiva psihocriticii, a psihanalizei, a semioticii sau a naratologiei, ci doar eșantioane ale acestor tipuri de lectură incluse în studii ce nu modifică în esență exegeza eminesciană „clasică" de tip Călinescu-Vianu. Ele duc însă, adesea, la un demers eterogen din punctul de vedere al opțiunii metodologice. Nu s-a întreprins încă o veritabilă analiză structurală sau textuală a poeziei și prozei

---

[24] A. Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature*, loc. cit., pp. 171–246.

eminesciene în ansamblul său.[25] Mai dăinuie încă prejudecata că opera celui mai mare poet român ar putea fi „profanată" de abordările moderniste, fără a se lua suficient în considerare faptul că, atunci cînd lucrul a fost făcut cu rigoare și echilibru, astfel de abordări nu au umbrit cu nimic operele lui Baudelaire, Nerval, Proust, Maupassant, Balzac, Flaubert, Boccaccio sau textele medievale ci, dimpotrivă, le-au îmbogățit.

În spațiul acestei exegeze eminesciene în curs de revigorare, există și un alt domeniu fertil, deschis înnoirilor — acela al comparatismului, deși nici de aici pericolul exagerărilor nu este eliminat. Incursiunile tot mai minuțioase în universul culturii și creației eminesciene au impus în chip obligatoriu stabilirea de raporturi avînd menirea de a realiza o indispensabilă racordare a lui Eminescu la universalitate. Sînt bine cunoscute — lista ar fi foarte lungă — apropierile și comparațiile dintre Eminescu și marii poeți romantici ai lumii — germani, francezi, englezi, ruși —, omologarea poetului cu marile spirite gînditoare ale umanității — Dante, Shakespeare, Leonardo, Goethe, Hegel, Valéry —, identificarea în universul eminescian a aportului marilor culturi : clasicismul greco-latin, filosofia orientală, mitologia traco-dacică. Sînt încă numeroase semne de întrebare privind „sursele" operei, privind lecturile *posibile* ale poetului, privind acțiunea unor elemente catalizatoare nenumite sau încă necunoscute. Așa cum mai există încă pete albe în biogra-

---

[25] Se știe, elemente de analiză structurală pot fi identificate la M. Dragomirescu și D. Caracostea (v. și Ion Apetroaie, *D. Caracostea și contradicțiile structuralismului*, Studiu introductiv la D. Caracostea, *Arta cuvîntului la Eminescu*, Junimea, 1980). Nu se poate totuși ignora faptul că D. Caracostea pornește de la „primatul vieții" și nu de la acela al textului. Investigarea sa, cît și aceea a lui Mihail Dragomirescu, depășește de altfel cu mult proiectul structural, integrînd numeroase elemente de psihanaliză, sociologie, etnologie literară etc. Pe de altă parte, studiile de stilistică eminesciană și, în general, cele privind limbajul poetic eminescian sînt, după cum se știe, numeroase și de mare valoare — începînd cu Tudor Vianu, lista ar fi lungă — constituind o temeinică tradiție.

fia poetului, nu s-au tras încă ultimele concluzii nici asupra modului în care Eminescu se impregna de cultura timpului său. În aceste condiţii, aşa cum am mai arătat, fiecare nuanţă perceptibilă în meandrele operei sau pe un colţ de manuscris poate căpăta o semnificaţie deosebită şi poate lumina brusc o nouă faţetă. [26]

În acest spaţiu, al abordărilor comparatiste ale operei eminesciene, un loc destul de important este ocupat de raportările lui Eminescu la cultura franceză. Implicaţiile acestei relaţionări sînt însă departe de a fi epuizate. În afară de mai vechile studii, astăzi simţite ca insuficiente : D. Al. Nanu, *Le poète Eminescou et la poésie lyrique française*, Paris, Gamber, 1930 sau studiile lui I. M. Raşcu din anii 1920-37, reunite mai tîrziu în volumul *Eminescu şi cultura franceză*, Minerva, 1976, nu s-ar mai putea cita decît texte de mică întindere care nu cuprind întreaga problematică. [27] De referinţă rămîne desigur partea a 5-a, *Limba şi literatura franceză*, din bine cunoscutul studiu călinescian *Cultura. Eminescu în spaţiu şi timp* în *Opera lui Mihai Eminescu*, pasibil însă de completări. În afară de acestea, se pot semnala articole sporadice în care comparaţia cu poeţi francezi se sprijină pe spaţiul redus al cîtorva poeme sau pe eşantioane lexicale restrînse. [28] În afară de textele consacrate în mod expres raporturilor lui Eminescu cu literatura şi cultura franceză, se fac referiri frecvente în numeroase alte studii, fie de orientare comparatistă, fie de

---

[26] v. D. Vatamaniuc, *Eminescu*, Minerva, 1988.

[27] N. I. Popa, *Eminescu şi romantismul francez*, *Anuar de lingvistică şi istorie literară*, tomul XVI, Iaşi, 1955, reluat în volumul *Studii de literatură comparată*, Junimea, 1981 ; Marin Rădulescu, *Eminescu şi romanticii francezi* în volumul omagial *Mihai Eminescu, 1979*, apărut sub egida Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu".

[28] Şt. Cazimir, *„Floare albastră" şi Victor Hugo*, *Caietele Mihai Eminescu* I, 1972 ; Manfred Lentzen, *Eminescu und Victor Hugo. Zu den Gedichten Maria Tudor, Serenadă und Floare albastră*, *Cahiers roumains d'études littéraires* I, 1982 ; Grigore Tănăsescu, *Tematica lacului la Eminescu şi Lamartine*, *Steaua* I (428), 1983.

alt tip. Astfel, continuîndu-se o idee susținută de Iorga și T. Vianu, s-a corectat treptat situarea exclusivă a lui Eminescu în descendența culturii germane. Studiile critice acordă un spațiu mai mult sau mai puțin restrîns locului pe care limba și literatura franceză îl ocupă în biografia intelectuală a poetului.

Cum era și firesc, cel mai adesea, poezia eminesciană este raportată la creația romanticilor francezi : Lamartine, Vigny, Musset, Hugo, Gautier (mai cu seamă în ceea ce privește proza). Nu lipsesc nici apropierile de poezia baudelairiană ca moment de articulare între romantism și modernitate, iar în studiile mai recente s-au făcut unele tentative, nu întotdeauna convingătoare, de raliere a lui Eminescu la poezia modernă, mai ales prin intermediul contemporanilor poetului : Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme.

Identitate și alteritate

Într-o bine cunoscută scrisoare însoțind textul poemului *Epigonii*, Eminescu scria, în 1870, lui Iacob Negruzzi, redactor al *Convorbirilor literare* :

„Dacă în *Epigonii* veți vedea laude pentru poeți ca Bolliac, Mureșanu și Eliade, — acelea nu sînt pentru meritul intern al lucrării lor, ci numai pentru că într-adevăr te mișcă acea naivitate sinceră, neconștiută cu care lucrau ei. Noi cești mai noi cunoaștem starea noastră, *sîntem trezi de suflarea secolului* — și de-aceea avem atîta cauză de-a ne descuragia." (s.n.)

Și în altă parte :

„Materialul în care se sensibilizează ideea etern-poetică sînt imaginile — nu însă imaginile tuturor popoarelor, ci a aceluia la care ea se sensibiliză. Tropii unei națiuni agricole diferă de tropii, de imaginile unei națiuni de vînători ori de păstori. Sub ce imagini va îmbrăca unul simțămîntul etern al amorului și sub ce imagini celălalt decît prin acele pe care le posedă ? Acest mod de cugetare care se reflectă numai asupra corpului, nu asupra ideii

unei poezii constituie *naționalitatea* ei". (*Stringerea literaturii noastre populare*, s.n.).

„Individul e osîndit prin timp și spațiu de-a lucra pentru acea singură parte, căreia el îi aparține. În zadar ar încerca de a lucra deodată pentru toată omenirea — *el e legat prin lanțuri nedesfăcute de grupa de oameni, în care s-a născut.*" (*Ms.* 2257, f. 232, s.n.).

Aceste texte eminesciene exprimă foarte exact o dublă apartenență de care poetul este nu numai conștient, dar care îi apare ca o fatalitate de neocolit („osîndit prin timp și spațiu", „lanțuri nedesfăcute") : pe de o parte, poezia, mai ales în forma ei („corpul" deci semnificantul, despărțit poate puțin prea categoric de „idee"), poartă, inevitabil, amprenta naționalității ei, se hrănește din pămîntul și spiritul poporului care a născut-o ; pe de altă parte, poetul anului 1870 nu se poate sustrage clipei pe care o trăiește, el este „treaz de suflarea secolului" și, prin aceasta, se produce deschiderea sa spre universalitate. Din acest punct de vedere, osînda „prin timp și spațiu", cît și „grupa de oameni în care s-a născut", ni se par interpretabile în dublu sens – desigur, mai întîi ca expresie a spiritului național dar, pe de altă parte, ca o referire obligatorie la o scară de valori ce depășește granițele poporului său. Prin toate reflecțiile și întreprinderile sale, Eminescu se dovedește a fi perfect sincronizat cu timpul său, adînc impregnat – conștient și inconștient – de spiritul momentului pe care-l trăiește.

Toate acestea pentru a sublinia încă o dată o idee ce traversează de altfel exegeza eminesciană mai nouă și anume anacronismul și inexactitatea modului de a-l califica pe Eminescu drept un „romantic întîrziat" [29]. Asistăm astăzi la o corectare tot mai frecventă a mult discutatei formule. Argumentele sînt numeroase și în

[29] In sensul combaterii acestei idei, v. și Edgar Papu, *Poezia lui Eminescu*, cap. *Universalitatea lui Eminescu*, Junimea, 1979 ; Petru Rezuș, *Mihai Eminescu*, cap. *De aici încolo începe lumea...*, Cartea Românească, 1983.

general cunoscute pentru a mai fi reluate. Unul dintre cele mai convingătoare ni se pare însă „proba de foc" [30] la care poetul a fost și încă mai trebuie supus — confruntarea cu aceia dintre contemporanii săi care au pregătit, și în mare parte realizat, marea revoluție poetică a modernității și nu numai reiterarea acelorași comparații (nu lipsite de interes, desigur) cu Byron, Hugo, Heine sau Lenau. Apropierea nu numai a unor idei, ci a numeroase *texte* eminesciene de cele ale unor poeți ca Charles Cros, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Leconte de Lisle, ca făuritori de noi tipare ale discursului poetic, fac să apară cu pregnanță, dincolo de unele derutante aparențe, vibrarea vocii sale pe aceeași lungime de undă. Diferențele inerente vin tocmai din acea încărcătură specific națională legată de poet „prin lanțuri nedesfăcute". La exemplele convingătoare selectate de Romul Munteanu (v. articolul citat), mai ales din textele poetice, să mai adăugăm :

„Poate că *Epigonii* să fie rău scrisă. Ideea fundamentală e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și *lucrarea noastră trezită dar rece*. Prin operele liricilor români tineri se manifestă *acel aer bolnav deși dulce*, pe care germanii îl numesc Weltschmertz. Așa Nicoleanu, așa Schelitti, așa Matilda Cugler — e oarecum consecința *adevărului trist și sceptic*, învins de către colorile și formele frumoase — e *ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii*. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale ; îndată însă ce conștiința vine că imaginele nu sînt decît un joc ; — atuncia după părerea mea se naște *neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni*." (Scrisoarea către Iacob Negruzzi, s.n.).

„Adevărat cum că poezia nu are să descifreze ci, din contra, are să încifreze o idee poetică în simbo-

---

[30] Expresia aparține lui Romul Munteanu, *Eminescu et l'éternité du discours lyrique, Cahiers roumains d'études littéraires* 4, 1975, pp. 67–78.

lele și hieroglifele imaginilor sensibile — numai că aceste imagini trebuie să constituie haina unei idei, căci ele altfel sînt colori amestecate fără înțeles — astfel încît o umplutură nențeleasă de colori nu poate fi un tablou, cum o grămadă de bucăți de marmură nu e o statuă.“ *(Strîngerea literaturii noastre populare).*

„Arta nu se poate degrada pînă la mijloc, ea-și e sie însăși *scop*. Scopul artei e arta — frumosul. Creațiunile artistice, cari sînt mijloace numai pentru un scop care nu-i imanent artei se numesc tendențioase (Theorie der Nichtsanders sein Können).“ *(Ibidem)*

Deși esențialmente romantic, așa cum singur s-a numit, Eminescu se detașează net de romantici, arborînd însemnele modernității — poate și printr-un proces parțial involuntar — mai ales prin cîștigul de luciditate în fața actului creației. Luciditate care se plătește cu tristețe, scepticism, răceală („lucrarea noastră trezită dar rece“, consecința „adevărului trist și sceptic“, „neîncrederea sceptică“) — tot atîtea poveri ale eu-lui modern dedublat, despărțit de sine și de propria-i creație, chinuit de conștiința rupturii, fie și „între lumea bulgărului și lumea ideii“, prins fără scăpare în „jocul“ înșelător al imaginilor, al culorilor și al formelor — consonanța cu Baudelaire și Mallarmé ni se pare evidentă.[31] Și din nou cu Mallarmé atunci cînd Eminescu vorbește despre necesitatea stringentă a unei structurări riguroase pentru ca materia amorfă să devină poem, tablou, statuie, cît și despre „incifrare“ ce devine condiție de existență și funcție primordială a poemului. Nu sîntem prea departe de aluzia, sugestia, misterul și enigma mallarmeană ; nici de cuvintele lui Nerval care, în prefața la cea de-a treia ediție a traducerii sale din *Faust*, făcea următoarea afirmație : „Arta are întotdeauna nevoie de o formă absolută și precisă, din-

---

[31] v. și Mihai Drăgan, *Mihai Eminescu, Interpretări* 1, Junimea, 1982, p. 209 și urm.

colo de care totul e tulbure și confuz", sau care nu revendica pentru enigmaticele sale *Himere* decît „meritul expresiei", avertizînd pe eventualii amatori de descifrări că poemele sale „și-ar pierde din farmec, fiind explicate, *dacă lucrul ar fi posibil*" (s.n.). În sfîrșit, în al treilea citat, consonanța merge pînă la identitate de vederi cu promotorii, contemporani cu Eminescu, doctrinei parnasiene a „artei pentru artă" și, în special, cu cel mai de seamă susținător al ei, Leconte de Lisle, pentru care unica finalitate a artei este captarea frumosului. Să subliniem preocuparea constantă a lui Eminescu — și ea modernă — pentru imanența operei de artă, pentru reușita formală a creației, a unei creații lucide și conștiente de sine.

În spiritul celor spuse mai sus, operăm o secțiune sincronică, avînd drept jaloane cronologice două date limită : 1850—1900. Fără a putea reconstitui în totalitate climatul de cultură în care se formează și trăiește Eminescu, să urmărim intervalul care ne interesează și pe care îl decupăm deliberat din acest context. Așa cum s-a arătat în numeroase rînduri, constituirea literaturii române moderne se află — după mulți autori — aproape în exclusivitate sub semnul înrîuririi franceze. [32] Perioada de vîrf a acestui fenomen (1830—1870) înseamnă formarea unei universale galomanii în societatea românească, drept urmare a pătrunderii elementelor franceze în aproape toate domeniile vieții sociale și de activitate intelectuală a românilor : literatură, arte, științe, medicină, drept etc. Evenimentele politice din Franța, în special revoluția de la 1848, au și ele un puternic răsunet printre români. Oamenii de litere se alimen-

---

[32] Dintre reperele mai importante, cităm : Pompiliu Eliade, *Influența franceză asupra spiritului public în România*, tr. rom. de Aurelia Creția (versiune fr. din 1898), Univers, 1982 ; Teodor Vârgolici, *Interferențe literare româno-franceze*, Univers, 1977 ; Andrei Radu, *Cultura franceză la românii din Transilvania pînă la Unire* ; Charles Drouet, *Studii de literatură română și comparată*, Eminescu, 1983 ; I. M. Rașcu, *op. cit.* Este, desigur, vorba despre o dominanță și nu de o absolutizare.

tează aproape exclusiv din spațiul francez cu care intră în contact pe multiple căi. Textele franceze, mai cu seamă ale romanticilor, circulă intens în mediul românesc, fie în original, fie sub formă de traduceri, imitații, prelucrări, întreprinse de mai toți scriitorii vremii. Presa epocii face eforturi considerabile pentru a-și informa constant cititorii asupra noutăților din lumea literară franceză.[33] Consecințele asupra evoluției limbii române sînt, după cum se știe, decisive – sub influența franceză, limba română se rafinează, devine mai suplă și se îmbogățește din punct de vedere lexical. După 1870, influența franceză intră în concurență progresivă cu cea germană și această mișcare dublă se va prelungi în secolul XX.

S-ar putea observa că schimbările de dozaj ale influenței franceze corespund cu însăși traiectoria intelectuală eminesciană. Exegeza a subliniat adesea faptul că prima etapă a formației poetului cît și poezia de tinerețe se situează net sub înrîurirea romantismului francez, atît de mult încît întreaga sa evoluție ulterioară se definește prin raportare la acest moment. Tudor Vianu surprinde foarte exact această mutație : „Originalitatea sa se va preciza astfel în poziția pe care reușește s-o cîștige față de romantismul francez, model aproape unic al literaturii culte înainte de Eminescu. Cultura germană, în a cărui școală intră tînărul student de la Viena, îl ajută să desăvîrșească acest proces." [34] Deși este vorba despre o desprindere, o „trădare", nici una din perioadele care au urmat, nici cea vieneză [35], nici cea berlineză,

---

[33] Pentru perioada care ne interesează, *Bibliografia relațiilor...*, loc. cit., oferă exemple foarte numeroase. Se poate observa că majoritatea exemplificărilor cuprinse în articole de critică și teorie literară ale vremii sînt din spațiul literaturii și filosofiei franceze.

[34] T. Vianu, *Poezia lui Eminescu* în vol. *Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 39–40.

[35] v. în acest sens, N. Iorga, *Istoria literaturii românești, Introducere sintetică*, în vol. *Eminescu*, Junimea 1981, p. 191–192.

ieşeană sau bucureşteană nu pot fi concepute fără frecventarea constantă a literaturii franceze. Sînt bine cunoscute eforturile lui Eminescu pentru a-şi ameliora franceza scrisă, lectura nereprezentînd o dificultate. Atît lucrul la Biblioteca Centrală din Iaşi cît şi activitatea publicistică i-au oferit nemurărate prilejuri de a intra în contact cu texte din literatura franceză mai veche sau mai nouă. De la Junimea, deşi dominată de spiritul german, nu lipsea cu desăvîrşire poezia franceză – V. Pogor traduce poeţi necunoscuţi lui Maiorescu: Baudelaire, Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Th. Gautier, Hugo, J. Richepin.[36] Sînt cunoscute inegalabila aviditate de informare a lui Eminescu în cele mai diferite domenii, memoria sa prodigioasă, excepţionala capacitate de asimilare a cunoştinţelor acumulate, cu un cuvînt, enciclopedismul acestui spirit proteic, al acestui „*uomo universale* în versiune românească", aşa cum îl numeşte C. Noica.[37]

Un intertext posibil

Confruntarea cu domeniul francez pe care l-am luat în discuţie aici ne oferă, după opinia noastră, un exemplu privilegiat. Exemplul care ne interesează angajează doi poeţi care, fiecare în propriul context, au declanşat controverse tumultuoase, cît şi o vastă exegeză: Eminescu şi Gérard de Nerval. Studiul de faţă îşi propune, prin intermediul exemplului ales, să completeze cu o nouă ipostază imaginea relaţiei dintre romantismul românesc şi cel francez. Ceea ce ne interesează înainte de toate este să proiectăm comparaţia la care ne-am oprit pe fundalul unei epoci, al unei ambianţe culturale sau, mai exact, al unei mentalităţi. Incursiunea noastră poate deveni astfel un fragment al ta-

[36] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Minerva, 1982, p. 437.
[37] C. Noica, *Eminescu sau gînduri despre omul deplin al culturii româneşti*, Eminescu, 1975, p. 117.

belului sinoptic despre care vorbeam mai sus, poate completa „harta" relațiilor dintre culturi.

În ce măsură Nerval putea sau nu să intre în cîmpul deschis în fața ochilor și minții poetului român? În 1855, cînd hotărăște să-și sfîrșească viața, autorul *Himerelor* e departe de a fi o celebritate ca un Hugo, Lamartine sau Musset, deși pînă în ultimele zile se află mereu în centrul cel mai fierbinte al vieții literare pariziene. Este mai degrabă un personaj de legendă, cunoscut pentru bizareriile sale — legendă la a cărei fixare contribuie din plin și tragica sa sinucidere din Impasse de la Vieille Lanterne — dar destul de puțin pentru opera sa care nu-și va găsi cititorii adevărați decît cu mult mai tîrziu. Dintre cele cîteva texte scrise la moartea sa, cel al lui Gautier — prieten fidel și colaborator —, publicat în *La Presse* din 27 ianuarie 1855, reușește să fie un portret zugrăvit cu căldură. Este lipsit însă de distanța necesară pentru a surprinde adevărata dimensiune a operei. După dispariția sa, în perioada în care Eminescu, la vîrsta primelor lecturi, l-ar fi putut cunoaște, Nerval intră într-un con de umbră și începe pentru el un interval de cvasiuitare pe care unii l-au numit „purgatoriul" nervalian. Fenomenul s-ar putea explica prin faptul că germenii de modernitate purtați de poezia sa nu puteau rodi decît mai tîrziu, pe un teren deja pregătit de efectul Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé. Poezia sa, fiind în același timp — ca și cea eminesciană — chintesență a romantismului dar și disjuncție față de acesta, creează un nou orizont de așteptare, acela al unei metamorfoze mitico-onirice a lumii și investește obscuritatea, incifrarea însăși cu funcție poetică.

Pe de altă parte, Nerval își cîștigase o mare notorietate, nu numai în Franța, datorită traducerilor sale din poeții romantici germani și, mai ales, prin traducerea poemului faustic (1828, 1840), apreciată foarte favorabil de Goethe însuși. Sînt bine cunoscute ecourile goetheene în literatura noastră, mai

ales în epoca Junimii. [38] Marea întîlnire Eminescu-Goethe (și, din acesta, mai ales cu *Faust*) a fost decisivă și amplu comentată. Ea este similară și simetrică cu cea petrecută cu cîteva decenii mai devreme în spațiul francez, între Nerval și Goethe. Ne aflăm în fața unui caz tipic de influență radiantă (v. infra). Eminescu ar fi putut cunoaște opera lui Goethe în original sau *Faust* I prin intermediul primei traduceri românești făcută în 1862 de Nicolae Skelitti și Vasile Pogor. [39] Și traducerea franceză a lui Nerval circula în mediile culte, filiera franceză fiind cu mult mai răspîndită decît cea germană. Eminescu ar fi putut cunoaște traducerile lui Nerval, precum și alte texte din opera originală, la Viena (unde și Nerval petrecuse un timp) sau la Berlin unde, se știe, se informa în cele mai diferite domenii și spații culturale, cu atît mai mult cu cît nu este deloc imposibil ca ambii să fi făcut apel la aceleași surse, mai ales în ceea ce privește filosofia germană și orientală (v. infra). Într-o scrisoare către Théophile Gautier, Nerval citează pe egiptologul Lepsius audiat de Eminescu la Berlin și care întreprinsese marea sa expediție în Egipt în același timp cu călătoria lui Nerval în Orient (1842-1846) [40]. Între 1867-1877, la editura Calman-Lévy, apare la Paris *Oeuvres complètes de Gérard de Nerval* în patru volume, texte care ar fi putut foarte bine circula în mediile frecventate de Eminescu. De asemenea, ni se pare firesc și mai mult decît probabil

---

[38] Ion Roman, *Ecouri goetheene în cultura română*, Minerva, 1980 ; Elena Tacciu, *Romantismul românesc,I*, Minerva, 1982.

[39] *Faust.* Tragedie de Goethe. Tradusă de V. Pogor și N. Skelitty Iași, Tipografia lui Adolf Bermann, 1862. Pe baza unei minuțioase comparări a textelor, Dan Mănucă, *Scriitori junimiști*, Junimea, 1971, pp. 168—173, demonstrează că Skelitti și Pogor au folosit amplu versiunea franceză a lui *Faust* realizată de Nerval. Traducerea nervaliană și comentariile ce o însoțesc sînt cunoscute și citate de Odobescu și Duiliu Zamfirescu. v. Ion Roman, *op. cit.*, pp. 181—182 ; Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 493.

[40] Gérard de Nerval, *Oeuvres*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, t. I, 1956, p. 931.

ca el să fi cunoscut cele cîteva traduceri de texte nervaliene apărute în presa românească a vremii : în 1868, apare în *Albina Pindului*, nr. 3–4, studiul lui Nerval, *Poeţi germani*, tradus de Gr. H. Grandea ; în 1875, tot Grandea publică în *Albina Pindului* traduceri din Heine, însoţite de un comentariu al lui Nerval asupra ciclului *Intermezzo* (reluat în 1879 în *Bucegiu*).[41] Dintre textele literare, Bonifaciu Florescu traduce în 1876, în *Povestitorul*, proza *Monstrul verde*. Traducerea aceluiaşi text – *Timpul*, 1882, nr. 120, 5 iunie – este atribuită de I. M. Raşcu lui Eminescu.[42] Tot Bonifaciu Florescu citează numele lui Nerval, alături de alţi autori francezi care-i servesc drept exemple, în articolul *Adevărul şi originalitatea în literatură*, *Stindardul*, 1876, nr. 8. Antijunimist, clasicist dogmatic, el reduce poeziile lui Nerval la „bizareriile minţii sale bolnave". Din poezia nervaliană nu se traduce nimic în timpul vieţii lui Eminescu. Primele traduceri sînt semnate de Mircea C. Demetriade în 1893 (*Anteros, Horus, Myrtho*), 1905, 1913 (*El Desdichado*). Traducerile de poezie şi proză precum şi referirile la Nerval în studii şi articole se înmulţesc la începutul secolului XX cînd, şi în Franţa, Nerval este redescoperit. Se traduce în schimb mult din Gautier, Dumas, Nodier – nume strîns legate de cel al lui Nerval.[43]

---

[41] *Bibliografia relaţiilor...*, loc. cit., v. I, p. 117. G. Bogdan Duică atrage atenţia asupra locului important pe care societatea „Orientul" şi literatura publicată în *Albina Pindului* îl joacă în formarea intelectuală a lui Eminescu : „În descripţia mediului în care a trăit Eminescu (1868–1869), în marea-i biografie trebuie, deci, să intre chiar amănunţit literatura *Albinei Pindului*", v. *Eminescu în societatea „Orientul"* în vol. *Eminescu. Studii şi articole*, Junimea, 1981, p. 216 ; v. şi D. Vatamaniuc, *Eminescu*, loc. cit., pp. 9–10.

[42] I. M. Raşcu, *op. cit.*, p. 102 ; în *Opere*, vol. VIII, Editura Academiei Române, 1988 cuprinzînd traducerile eminesciene de proză literară figurează şi acest text ; comentariul semnat de Petru Creţia nu lasă să transpară nici un dubiu în privinţa atribuirii traducerii (p. 1139).

[43] Pentru aceste date privind traducerile româneşti ale textelor nervaliene, v. Marina Mureşanu Ionescu, *Nerval en Roumanie*, *Oeuvres et Critiques*, XIII, I, 1988 (Tübingen, Paris).

Exegeza eminesciană a insistat nu o dată asupra interesului pe care Eminescu l-a manifestat pentru opera lui Théophile Gautier, precum și asupra numeroaselor puncte de întîlnire posibile între cei doi autori, cu deosebire în proza fantastică. Or, Gautier și Nerval sînt înrudiți aproape pînă la identitate : viețile și întreprinderile lor sînt împletite, ei împart aceleași credințe, acționează în numele acelorași idealuri, scrisul lor se aseamănă în multe privințe. Este greu de conceput că, frecventînd textele lui Gautier, Eminescu nu a întîlnit numele lui Nerval sau că personalitatea acestuia nu i-a atras în vreun fel atenția. Însuși textul adesea citat, copiat de Eminescu în *Ms.* 2258, f. 261 este inițial o cronică dramatică, redactată sub forma unei scrisori „à mon ami Gérard de Nerval au Caire", publicată în *La Presse* — ziar cunoscut și la noi — în 25 iulie 1843. Reproducem acest text ca avînd, din multiple puncte de vedere, o importanță deosebită pentru relația intertextuală de care ne ocupăm :

„On n'est pas toujours du pays, qui vous a vu naître, et alors on cherche à travers tout sa vraie patrie. Ceux, qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leurs foyers et tourmentés des nostalgies inverses. C'est une bizarre maladie. L'on est comme des oiseaux de passage encagés. Quand le temps du départ arrive, les grands desirs vous agitent, et vous êtes pris d'inquiétudes en voyant les nuages qui vont du côté de la lumière. Si l'on voulait, il serait facile d'assigner à chaque celebrité d'aujourd'hui *non seulement le pays, mais le siècle où aurait dû se passer son existence véritable :* Lamartine et de Vigny sont Anglais modernes ; Hugo est Espagnol-flamand du temps de Charles-Quint ; Alfred de Musset, Napolitain du temps de la domination espagnole ; Decamp Turc Asiatique ; Marilhat Arabe ; Delacroix Marocain. L'on pourrait pousser fort loin ces remarques justifiables jusque dans les moindres détails, et que viennent confirmer même les types de figures. Toi tu

es Allemand : moi je suis Turc, non de Constantinople mais d'Égypte. Il me semble, que j'ai vécu en Orient, et lorsque pendant le carnaval, je me déguise avec quelque caftan et quelque tarbouch authentique, je crois reprendre mes vrais habits. J'ai toujours été surpris de ne pas entendre l'arabe couramment ; il faut que je l'aie oublié. En Espagne, tout ce que rappelait les Maures m'intéressait aussi vivement que si j'eusse été enfant de l'Islam, et je prenais partie pour eux contre les chrétiens." [44]

Nerval răspunde prietenului său în *Journal de Constantinople* din 7 septembrie 1843 printr-o lungă scrisoare-articol [45] foarte bogată în informații despre obiceiurile orientale, lunecînd apoi într-o meditație tipic nervaliană asupra raportului realitate-vis. Indiferent de sursa din care Eminescu și-a copiat acest text, ce pare a-i fi reținut în mod deosebit interesul ca fiind foarte consonant cu propriile sale convingeri, este inevitabil, credem, ca el să fi luat cunoștință de numele lui Nerval ca destinatar al prețiosului text. I. M. Rașcu aduce numeroase dovezi și argumente că Eminescu, ca scriitor și gazetar, era un cititor asiduu — ceea ce este mai mult decît firesc — al presei franceze din care ar fi putut cu siguranță cunoaște și colecții mai vechi prin redacții și prin sediile societăților pe care le frecventa. Pe lîngă articolele politice, economice, filosofice, îl interesau mult și cronicile dramatice din care își făcuse poate și un model. În acest caz, numele lui Nerval nu

[44] Apud G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, Ed. pentru literatură, 1969, vol. I, p. 395, cu ortografia lui Eminescu. Sublinierea din text îi aparținea de asemenea. Așa cum arată I. M. Rașcu *(op. cit.)* și D. Vatamaniuc (M. Eminescu, *Opere*, vol. VII, Ed. Academiei Române, 1977, p. 343, comentariu la *Sărmanul Dionis ; Eminescu*, loc. cit., pp. 83–85), textul, des reprodus, putea fi copiat și din alte locuri ca, de pildă, după articolul lui Philibert Audebrand, *Courrier de Paris* din 2 noiembrie 1872 în revista *L'Illustration* scris cu ocazia morții lui Gautier.

[45] G. de Nerval, *Oeuvres*, ed. citată, t. I, pp. 929–935, lettre 100.

putea să-i rămînă necunoscut, într-o măsură egală cu cel al lui Gautier. Celebritatea acestuia din urmă era însă cu mult mai bine consolidată în epocă, motiv pentru care ar fi putut mai degrabă reține atenția poetului român.

Mai multe ipoteze deci în favoarea ideii că Eminescu ar fi putut cunoaște opera nervaliană sau, cel puțin, anumite texte. Este posibil, de asemenea, ca Eminescu să fi luat cunoștință de numele lui Nerval fără să-i fi citit opera – poate l-a cunoscut doar parțial, ca traducător sau cronicar dramatic, culegător de folclor, inițiat în doctrinele ezoterice etc. Faptul că Eminescu nu-l citează pe Nerval nu este un argument pro sau contra. Nu citează nici pe Novalis, Hölderlin sau Baudelaire fără ca aceasta să fi reprezentat o piedică în calea analizelor comparative – puse chiar în termeni de influențe – cu poeții respectivi, acceptîndu-se, „prin deducție logică", că Eminescu *trebuie* să-i fi citit *și* pe ei.[46] S-a subliniat uneori de către exegeții lui Eminescu abilitatea sa în combinarea elementelor poetice provenite din diferite surse, conform devizei molierești „Je prends mon bien où je le trouve".[47] De aceea, încercările de stabilire exhaustivă a „surselor" operei eminesciene poate părea o muncă iluzorie și, în ultimă instanță, lipsită de importanță decisivă pentru înțelegerea operei, deoarece acest uluitor amalgam unic este cu totul altceva ce pare plămădit dintr-un material complet diferit față de punctele de plecare – situația este identică în cazul lui Nerval. S-a mai spus că autorii utilizați de Eminescu nu erau neapărat de valoare egală și faptul că erau considerați minori nu avea nici o importanță – ceea ce conta era germenele și pretextul pe care i-l puteau oferi și în jurul căruia

---

[46] Viorica Nișcov, *Eminescu și Novalis, Caietele Eminescu* IV, 1977 ; Al. Piru, *Eminescu, Shakespeare, Hölderlin, Baudelaire, Cahiers roumains d'études littéraires* 4, 1975.

[47] „De la unii împrumută un motiv, de la alții altul, dintr-o parte atmosfera, de aiurea expresii lingvistice" – I. M. Rașcu, *op. cit.*, p. 112.

se aglutinau apoi cristalele propriei gîndiri, ca rezultat a numeroase decantări și purificări succesive. Dacă Nerval nu a fost socotit destul de important pentru a fi citat nu înseamnă că Eminescu nu s-a regăsit în el (așa cum s-a regăsit în Goethe, Shakespeare, Gautier) la o eventuală lectură. Influența poate rămîne, pentru creatorul respectiv, neconștientizată — un element intrat la un moment dat, poate întîmplător, în sfera percepțiilor sale intelectuale poate exista subteran multă vreme, germinînd mai tîrziu într-un chip imprevizibil, asemeni acelor ape care dispar inexplicabil sub pămînt pentru a ieși la suprafață în altă parte.

Oricare ar fi situația, în comparația pe care o propunem, studiul textelor — cărora le vom acorda prioritate față de alte argumente — oferă numeroase, și uneori neașteptate puncte de întîlnire între Eminescu și Nerval. În absența unor dovezi indiscutabile, care ne-ar putea permite să vorbim de influență sau de contact direct, vom considera că ne aflăm în fața unui fenomen de paralelism și anume unul de tip complex, definit în felul următor de către Al. Dima : „Anumite opere prezintă adesea similitudini tematice, izvoare comune, elemente psihice analoge, condiții politice de același fel, concepții filozofice asemănătoare. Se încheagă, în acest caz, paralelisme pe planuri multiple și cu țesături complicate, ceea ce le crește desigur interesul." [48] Potrivit clasificării propuse de Paul Cornea [49], ne aflăm în domeniul concordanțelor de tip analogic, cînd asemănarea e de tonalitate generală, de atmosferă, de viziune.

În ciuda unor similitudini, așa cum am arătat, profunde și frapante în unele privințe, apropierea dintre cei doi poeți s-a făcut rar și în mod sporadic. O explicație ar putea fi furnizată de faptul că Nerval însuși a fost multă vreme rezervat unor inițiați, opera sa fiind mult mai puțin cunoscută, tradusă și

[48] Al. Dima, *op. cit.*, p. 148.
[49] Paul Cornea, *op. cit.*, p. 97.

citită la noi decît aceea a celorlalți romantici francezi. Ne amintim că Gérard de Nerval a avut un destin singular în lumea literelor. Prost înțeleasă în timpul său, cvasiignorată în jumătatea de veac ce a urmat morții autorului, opera nervaliană este revendicată ca un moment anunțător al propriilor întreprinderi novatoare de către Proust și suprarealiști, deci de releele modernității în două din spațiile decisive ale marelui text numit Literatură – roman, poezie –, pentru a deveni în ultimele decenii modă și loc predilect al celor mai diverse tipuri de abordare a fenomenului literar, de la psihocritică pînă la semiotică.

I. M. Rașcu citează rar numele lui Nerval și niciodată sub forma unei comparații explicite între cei doi poeți. Așa cum am mai arătat, el îi atribuie lui Eminescu traducerea textului nervalian *Monstrul verde*, fără a trage însă de aici concluzia vreunei afinități.

Prima sugestie de apropiere propriu-zisă între cei doi poeți este făcută de comparatistul N. I. Popa, într-un studiu care îi aduce de altfel și consacrarea: *Le sentiment de la mort chez Gérard de Nerval*, Paris, 1925. Să amintim că profesorul ieșean se numără printre exegeții de renume ai operei nervaliene – în 1931 publică la Paris o ediție critică a ciclului *Les Filles du Feu*, însoțită de un amplu studiu ce ocupă un întreg volum, ediție considerată și azi drept inevitabil punct de referință.[50] Reproducem textul în care N. I. Popa propune analogia posibilă Eminescu-Nerval, text care, deși nu se vrea decît o semna-

---

[50] Gérard de Nerval, *Les Filles du Feu, Nouvelles*, Edition critique, d'après des documents nouveaux. Thèse complémentaire pour le doctorat ès lettres présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris par Nicolas I. Popa. Paris, éd. Honoré Champion, 1931, 2 vol. La aceasta se adaugă numeroase alte studii despre Nerval, comunicări științifice, conferințe. v. și Marina Mureșanu Ionescu, *Nicolas I. Popa et les études sur Nerval, Etudes nervaliennes et romantiques* III, Presses Universitaires de Namur, 1981.

lare a problemei, are o adevărată valoare programatică :

„Găsim numeroase analogii ca spirit general și idei filosofice între *Aurélia* și *Sărmanul Dionis,* nuvela filosofică a poetului român Mihai Eminescu. Formați în spiritul romantismului german, cei doi scriitori posedă cunoștințe orientale dobîndite mai ales indirect, prin intermediul spiritului germanic. La ambii, visul-refugiu se amestecă cu viața atît de mult încît se confundă cu ușurință. Ei datorează orientalilor ideea metempsihozei și filosofiei germane agnosticismul, abolirea timpului și spațiului și punerea trecutului și prezentului pe același plan. În cele două opere, autorii reînvie trecutul, dovedind aceeași predilecție pentru antichitate și evul mediu, — epoci care corespund mai bine idealismului lor spiritualist. Visurile lor se încadrează în același decor fantastic, în care se recunoaște ușor influența hoffmanescă ce oferă o cale pentru fuga lor din realitate. Herder îi învață un panteism spiritualist care nu e fără analogii : gustul pentru folclor și pămîntul natal îl datorează tot lui Herder și autorilor germani. În sfîrșit, sensibilitatea lor lirică, dezvoltată datorită acestei „atracții psihologice" către spiritul oriental și german, prezintă numeroase trăsături comune.

Din lipsă de documente, nu putem afirma că Eminescu l-a cunoscut pe Gérard de Nerval dar ni se pare că problema trebuie să fie pusă altfel. Sîntem în prezența a două spirite de factură destul de diferită dar care se inspiră sau se regăsesc în aceleași izvoare. Nerval este împins spre Lorelei de către misticismul și gustul său pentru fantastic, în timp ce Eminescu se lasă condus de lirismul său amar și preferințele sale filosofice. Aceleași elemente, trecute prin spiritele lor, își schimbă considerabil aspectul. Totuși li se recunoaște linia inițială. Să nu uităm de asemenea că psihologiile lor se apropie

și prin acel sîmbure de anormal de la începuturi care i-a făcut să eșueze în nebunie". [51]

N. I. Popa reia ideea paralelismului Eminescu-Nerval, dîndu-i dezvoltări mai ample, în studiul *Eminescu și romantismul francez.* [52] Numele lui Nerval nu lipsește din nici o serie de poeți la care opera eminesciană este raportabilă. El se numără, alături de Gautier, Hugo, Dumas, Vigny, Auguste Barbier, Baudelaire, printre reprezentanții Franței progresiste către care se îndreaptă interesul poetului, opusă celeilalte Franțe, superficiale, cosmopolite, care i-a stîrnit atitudinile galofobe din *Ai noștri tineri, Junii corupți, Scrisoarea III.* În legătură cu dimensiunea exotică a operei eminesciene, interesul pentru Egipt și credințele orientale, N. I. Popa alătură ecourile din Théophile Gautier pe cele „eventuale și probabile" din Gérard de Nerval.

De la aceste semnalări și sugestii firești din partea unui nervalian, nu mai întîlnim în exegeza eminesciană decît apropieri episodice între cei doi poeți, de obicei mai mult pentru faptul că anumite fraze și idei ale lui Gérard de Nerval „se potrivesc" de minune unor aspecte esențiale din opera eminesciană. De multe ori, în studii despre Eminescu, numele lui Nerval este citat, în absența unei comparări explicite, doar pentru a se fixa reperele unui context general de romantism contaminat de germanism și purtător de modernitate. De multe ori, simpla contiguitate a numelor celor doi poeți sugerează o comparație posibilă și chiar inevitabilă. [53] S-au făcut și apropieri explicite, formulate fie sub forma lapidară

[51] Nicolas I. Popa, *Le sentiment de la mort chez Gérard de Nerval*, Paris, Gamber, 1925, pp. 142–143. În absența unei indicații trimițînd la o traducere deja existentă, traducerea din franceză a textelor ne aparține.

[52] *Anuar de lingvistică și istorie literară*, tom. XIV, Iași, 1955, reluat în volumul *Studii de literatură comparată*, Junimea, 1981.

[53] v. de exemplu, Constantin Ciopraga, *La personnalité de la littérature roumaine, Synthèse critique*, tr. fr. de Rica Ionescu-Voisin, Junimea, 1975, p. 112.

a unor sugestii, fie sub forma unor micro-analize. G. Călinescu face o analogie implicită Nerval-Eminescu atunci cînd, în *Curs de poezie*, citează din poezia ambilor în imediată apropiere, ca exemple de „biografie transcendentă", de poezie depersonalizată a „planului nemișcat" (pentru Nerval *El Desdichado*, pentru Eminescu *Singurătate, Melancolie*). La ambii este identificată acea abstractizare a sentimentului care produce o „emoţie inițiatică", „nepractică" dat fiind că „poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente."[54] Într-un chip similar, Al. Philippide, vorbind despre raporturile lui Eminescu cu romantismul german, consideră că este mai adecvat să se vorbească despre „înrudire" și stimulare decît despre „influență". Aceasta pentru că, înainte de a fi curent și școală literară, romantismul este o componentă psihică, un „mod de viață sufletească" : „Sînt firi romantice, independent de orice influenţe. Eminescu este o astfel de fire." În virtutea acestei idei, Al. Philippide surprinde esența poeziei *Fiind băiet păduri cutreieram* care, de altfel, ilustrează, după părerea sa, însăși esența poeziei romantice, făcînd apel la vorbele „unui alt [deci analog] romantic de baștină, Gérard de Nerval" – „împrăştierea visului în viața reală".[55] Referiri ceva mai ample, mai degrabă sub forma unor digresiuni lămuritoare, găsim în analizele întreprinse de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Într-o discuție despre motivul melancoliei, Nerval este calificat drept „prim modern și simbolist dintre romantici" cu ale cărui *Himere* începe să se închege „un mit personal al geniului nocturn".[56] Se citează *El Desdichado* și se insistă asupra motivelor și imaginilor identificabile și la Eminescu :

[54] G. Călinescu, *Curs de poezie* în vol. *Principii de estetică*, Ed. pentru literatură, 1968, pp. 60–61, 68.

[55] Al. Philippide, *Eminescu* în vol. *Considerații confortabile*, Eminescu, 1970, pp. 202–203.

[56] Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu. Cultură și creație*, Eminescu, 1976, pp. 119–120.

eroul care și-a pierdut identitatea, femeia-stea unică, soarele negru, experiența thanatică. Referirile la Nerval lipsesc însă, surprinzător, din capitolul *Eminescu și visul*.

Două comparații explicite, nedezvoltate însă și datorită naturii textelor în care apar, întîlnim în articolul consacrat lui Nerval în Dicționarul de scriitori francezi [57] (articol redactat de Irina Bădescu, traducătoare și a textului *Aurélia*, Univers, 1974) și în cuvîntul înainte datorat lui Vasile Nicolescu ce precede traducerea poeziilor nervaliene de Leonid Dimov. Sonetul *El Desdichado* este calificat drept „confesiune eminesciană de tipul *Odei în metru antic*, unde dramatismul consumpției heracliteene apare aici sub forma purificării prin cîntec." [58]

Sugestii mai precise, implicite sau explicite, și mai fertil exploatabile (v. infra), fiind mai puțin generale, oferă excelenta lucrare a lui Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*. Nerval și Eminescu sînt încadrați sistematic în aceleași categorii de fantastic (ocultism inițiatic, fantasticul doctrinar). Tipologiile, diversificate de autor pînă la nuanțele cele mai fine, îi fac pe Eminescu și Nerval să se întîlnească foarte des, ca exemple privilegiate, în aceleași subdiviziuni ale clasificărilor. [59]

Se cuvine să rezervăm un loc aparte articolului *Eminescu și Gérard de Nerval* semnat de Viorel Alecu[60], ca fiind prima referire exclusivă și netangențială, neepisodică a apropierii care ne interesează. În spațiul restrîns al unui articol de revistă, autorul reușește să

---

[57] *Scriitori francezi*, coordonator Angela Ion, Ed. științifică și enciclopedică, 1978, pp. 221–223.

[58] Vasile Nicolescu, *Neconsolatul Nerval*, Cuvînt înainte la Gérard de Nerval, *Poesii*, traducere de Leonid Dimov, Univers, 1979, p. 7. După Manfred Lentzen, *op. cit.*, Nerval se numără, alături de Musset, Gautier, Vigny, Lamartine, printre autorii „familiari" lui Eminescu. Autorul german nu furnizează însă nici un argument în acest sens.

[59] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Minerva, 1975, pp. 53, 106–107 și cap. *Migrația motivelor*.

[60] *Ramuri* nr. 7, 1972.

puncteze cîteva idei și imagini „care apropie *uneori pînă la identitate* pe Gérard de Nerval și Eminescu" (s.n.). Argumentarea, inevitabil incompletă, se sprijină pe un singur text nervalian și cel mai cunoscut — *Aurélia*. Corespondențele eminesciene sînt identificate în textele în proză *Archaeus*, *Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà* : confuzia dintre planul oniric și și cel existențial, metempsihoza, existența tipurilor eterne, peisajul luxuriant paradisiac, tema dublului, ecourile din magie și astrologie. Se citează *Scrisoarea I* în legătură cu tema extincției universale. În concluzie, autorul pune coincidența acestor teme romantice pe seama unui „spirit al veacului de la care cei doi scriitori nu s-au putut sustrage".

Un studiu de mai mare pondere este cel semnat de Michel Wattremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval. Etude comparative*, *Caietele Mihai Eminescu* VI, 1985. Autorul nu își propune să facă o comparație de ansamblu a celor două opere ci doar să semnaleze „cîteva întîlniri textuale, fără îndoială întîmplătoare, în ceea ce privește o idee, un cuvînt, o imagine, o metaforă". Acest mozaic cuprinde reperele importante ale celor două universuri poetice în discuție : „un pol comun : „Germania", „cultul strămoșilor", „atracția comună pentru poezia populară", „teatralitatea", „întîlnire și cunoaștere prin muzică". Importanța studiului este sporită de faptul că aparține unui cercetător francez care se dovedește un bun cunoscător al studiilor eminescologice românești, contribuind, prin întreprinderea sa, la integrarea mai fermă a operei eminesciene într-un circuit universal de valori.

La sfîrșitul acestui tur de orizont, privind comparația Eminescu - Nerval, putem constata inexistența unui studiu sistematic și de amploare, care să aibă în vedere toate nivelele operei (asemănător din acest punct de vedere celui referitor la *Eminescu și Leopardi* de Iosif Cheie-Pantea), dar existența unor premise și a unor formulări programatice, care justifică și chiar impun o astfel de cercetare. Așa cum am mai

precizat, ceea ce interesează în primul rînd sînt implicațiile mai largi ale unei astfel de relații intertextuale, implicații vizînd, dincolo de exemplul celor doi poeți, relația dintre două culturi, modul în care spiritualitatea românească, în una dintre cele mai strălucite ipostaze ale sale, se definește față de un model cultural mai larg — conștiința europeană. Odată create și dăruite umanității, operele nu mai aparțin întru totul creatorilor lor ; ele se integrează într-o logică nouă. A o percepe este privilegiul cititorilor viitori.

Ca principiu metodologic, demersul nostru se raliază unui program trasat acum o jumătate de secol de D. Caracostea și insuficient fructificat — poate — de exegeza eminesciană ulterioară. Pentru Caracostea, Eminescu este „un tip formal prin care se împlinește destinul nostru artistic și către care, involuntar, se tindea." [61] Actul critic trebuie deci orientat spre descoperirea trăsăturilor acestui tip formal. În domeniul comparatist, Caracostea insistă asupra necesității unei literaturi comparate a formelor, subliniind neajunsurile direcției comparatiste „în sens ideologic". Limitate la „o simplă ideografie", „studiile de literatură comparată ajung la o linie moartă dacă nu sînt întregite cu o adîncire a formei, care adesea poate transfigura un motiv banal, dîndu-i frumuseți nebănuite". [62] Cercetarea formei, „privită atît în sine cît și comparativ", devine astfel un imperativ. Dezideratul lui Caracostea este pe cale să se împlinească astăzi prin constituirea poeticii comparatiste (v. supra).

Așadar, Eminescu și Nerval pot fi considerați două tipuri formale înrudite, practicînd — în proză, poezie, teatru — tipuri formale asemănătoare sau identice. Analizele care urmează își propun să furnizeze — prin nuanțări de detaliu sau prin raportări la repere exterioare — justificările acestei înrudiri tipologice.

---

[61] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 9.
[62] *Ibidem*, p. 250.

II. ROMANTISM — FIDELITATE ȘI TRĂDARE

„Nu mă-ncîntați nici cu clasici,
Nici cu stil curat și antic —
Toate-mi sunt de o potrivă,
Eu rămîn ce-am fost : romantic."

Eminescu, *Eu nu cred nici în Iehova*

„Oh ! souvenirs classiques, gue vous êtes loin de moi !"

Nerval, *Les Nuits d'Octobre*

Înainte de a lăsa textele celor doi poeți „să vorbească", într-o confruntare pe care, desigur, vom încerca să o dirijăm, să explicăm sintetic, anticipînd demonstrația, cum vedem și prin ce argumente justificăm comparația pe care o propunem. Acestea trebuie căutate atît în operă, considerată în totalitate, dar și în zonele care o înconjoară și o explică, chiar dacă doar parțial : pe de o parte, tot ceea ce premerge operei, constituind spațiul său generativ (să-l numim avant sau pre-text), pe de altă parte, spațiul de reverberație a textului (un post-text), cuprinzînd modalitățile de receptare sau, altfel spus, destinul operei în posteritate. Să le menționăm, deocamdată, pe cele mai importante și care vor deveni punctele de sprijin ale analizei noastre.

În spațiul pre-textual :

— Destin existențial asemănător, explicabil și printr-o structură psihică asemănătoare : obsesia unor complexe (printre altele, pierderea iubitei / mamei prin moarte), viața boemă, atitudine asemănătoare față de actul creației și, mai ales, traiectorie asemănătoare,

prin eşuarea, în cazul ambilor, în tenebrele bolii psihice.

– Formaţie intelectuală şi culturală înscrise pe acelaşi tip de coordonate, fapt explicabil prin apelul la aceleaşi surse şi canalizarea interesului spre aceleaşi puncte nodale ale culturii universale : romantismul german, gîndirea orientală, clasicismul greco-latin, interesul pentru doctrinele ezoterice, cabalistică, alchimie, aritmozofie de esenţă neopitagoreică. În general, se poate constata, în cazul ambilor, acelaşi tip de afinităţi, puse în evidenţă, separat, atît de exegeza nervaliană cît şi de cea eminesciană : cu Goethe, Dante, Swedenborg, Rousseau, Hoffmann, Novalis, Jean Paul etc.

– Această intertextualitate comună este dublată de o sumă de preocupări comune, multe din ele derivînd şi din programul romantic : ambii sînt traducători în franceză / română a unor texte importante ale romanticilor germani, interesul pentru folclor, pentru istoria şi tradiţia literară naţională, gustul cărţilor rare şi al documentelor vechi, implicare în contemporaneitate prin activitatea publicistică, interesul şi preocuparea pentru celelalte arte (mai pronunţată la Nerval) sau ştiinţe (mai pronunţată la Eminescu).

Este un teritoriu exterior operei dar indisolubil legat de ea.

În textele propriu-zise (opera), pot fi identificate numeroase similitudini, atît în privinţa microstructurilor (imagini comune, structuri sintactice sau de versificaţie apropiate, lexic asemănător, ajungînd chiar, uneori, la formulări identice), cît şi a macrostructurilor (genuri poetice practicate, organizări strofice, tipuri de discurs în proză, constelaţii tematice).

În cazul ambilor poeţi, se impune ca principiu fundamental de abordare considerarea celor două opere în totalitatea lor. Şi Eminescu, şi Nerval se exprimă prin cele trei formule generice esenţiale : poezie, proză, teatru. Pentru ambii, se impune ideea inseparabilităţii celor trei compartimente, toate textele fiecăreia

din cele două opere trebuind să fie citite ca un singur text ; ele pot fi asimilate unor vase comunicante umplute simultan cu aceeași substanță. Disocierea pe care o vom face în cursul analizei nu este deci operatorie.

Se poate ajunge astfel la configurarea unui univers poetic și a unei mitologii personale cu numeroase puncte de incidență, ale căror elemente nodale ar fi :

— Sublimarea simbolico-mitică a experienței existențiale prin intermediul creației (mai ales în poezie). Alterarea onirico-fantastică a realului (mai ales în proză).

— Aspirația către o armonie universală, avînd menirea să contracareze semnele extincției și ale experienței thanatice.

— Credința în tipuri eterne, transgresînd timpul și spațiul și asigurînd raportul de corespondență și intercondiționare vizibil-invizibil, sub protecția unui tip feminin benefic, totalizant, după modelul mitic al zeiței Isis.

Intertextul Eminescu - Nerval nu-și valorifică, desigur, toate dimensiunile decît integrat în contextul care a produs cei doi termeni ai relației. Îl vom concepe, prin urmare, în primul rînd ca ipostază și exemplu privilegiat al unei relaționări mai largi privind romantismul românesc și cel francez (indirect și german).

„Într-un interval de șapte ani, din 1849 pînă în 1856, Edgar Poë în Statele Unite, Nikolai Gogol în Rusia, Robert Schumann în Germania, Gérard de Nerval în Franța (pămîntul putînd deveni de nelocuit în orice loc) mor, toți în jur de patruzeci de ani, toți atinși de nevroze grave sau suferind de tulburări mentale, toți mai mult sau mai puțin făuritori ai morții lor. Toți înrudiți : *Jurnalul unui nebun* de Gogol reproduce într-un mod frapant unele deliruri ale lui Gérard la care regăsim (în *Mîna vră-*

jită de pildă) puţin din fantasticul lui Poë şi melancolice evaziuni schumanniene." [1]

„Ruinarea sănătăţii sale fizice şi psihice, catastrofa din 1883 şi lunga agonie ce a urmat îl face pe Eminescu să împărtăşească destinul lui Lenau şi Hölderlin, Nietzche, Schumann şi Leopardi." [2]

Romanticii formează deci o comunitate : de spirite, de destine, de texte. Literatura romantică ar putea fi citită în totalitate ca o vastă operă scrisă de un singur artist ; diferenţele de ton, de culoare, de intensitate s-ar datora faptului că acel creator unic se deplasează dintr-o ţară în alta sau traversează diferite etape. Nimic surprinzător, prin urmare, să întîlnim ceva din Novalis la Nerval sau Eminescu, ceva din Poë la Gogol etc., indiferent dacă aceştia s-au cunoscut sau apropiat în vreun fel. Pentru romantism, fenomenul de poligeneză este mai pregnant ca oricînd, deci cazurile de convergenţe şi paralelisme mai frecvente. Există o sensibilitate romantică, o conştiinţă romantică, o epistemologie romantică, o boală şi o moarte romantică, o creaţie şi o poetică romantică, derivînd toate dintr-o antropologie romantică. [3] S-a putut remarca [4] faptul că traiectoria romantismului configurează un declin, o disoluţie, o destrămare, de la clar la obscur, de la entuziasm la melancolie, o alunecare spre ironic, o trecere de la expresia globală, continuă la cea punctuală, fragmentară, de la Hoffmann la Heine, de la Schubert la Schumann. [5] La o privire mai atentă, se pare că romanticii cei mai autentici (ca Nerval şi Eminescu) refac fiecare acest drum — precum ontogeneza faţă de o filogeneză.

---

[1] P. Gascar, *Gérard de Nerval et son temps*, Gallimard, 1981, p. 291.

[2] E. Tacciu, *Romantismul românesc*, I, Minerva 1982, pp. 166–167.

[3] G. Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, 1984.

[4] P. Gascar, *op. cit.*

[5] M.-C. Beltrando-Patier (sous la dir. de), *Histoire de la musique*, Bordas, 1982.

Asemănarea dintre Eminescu și Nerval devine mai evidentă prin raportarea lor la acest model romantic al eu-lui. Priviți astfel, Eminescu și Nerval sînt ființe romantice tipice. La ambii pot fi identificați toți „parametrii" mitologiei romantice cu arsenalul complet de semne ale codului romantic. Ambii sînt înzestrați cu „vocațiile" romantice cardinale : a damnării, a geniului, a erosului, a nebuniei și a morții. [6] Ele derivă toate dintr-o tendință fundamentală de „derealizare" a realității, tendință care conduce ființa romantică, printr-o inversare de valori, spre o realitate mai adevărată, un „supernaturalism" în care raporturile obișnuite se intensifică. Artistul și omul romantic capătă dimensiuni cosmice, confruntat cu infinitul, proiectele sale sînt nemăsurate, astfel încît romantismul, prin reprezentanții săi de primă mărime, devine expresia cea mai convingătoare a fecundității polului negativ al conștiinței. [7]

Megalomania romantică este din plin prezentă atît la Eminescu cît și la Nerval și formele ei de manifestare sînt similare : genealogii fantastice, identificarea cu personaje fabuloase, orgoliul cunoașterii totale prin reunirea sincretică a culturilor, a mitologiilor, a credințelor, concentrarea energiei erotice asupra unui tip feminin totalizant și polivalent ; în planul creației, proiectele „uriești", abordarea tuturor genurilor, predilecția pentru tematica geniului, hiperbolizarea fantastico-onirică a realității.

Dacă nici Nerval nici Eminescu nu-și duc proiectele la bun sfîrșit, dacă operele ambilor subzistă în fragmentarism și neterminare, dacă ambii se lansează în întreprinderi imposibile, aceasta nu e numai din cauza neputinței psihice sau fizice, ci poate mai mult din cauza unei dorințe (inconștiente ?) a ființei romantice de a nu reuși, de a se zbate la nesfîrșit între solicitări opuse. [8] Terminarea, desăvîrșirea este in-

---

[6] E. Tacciu, *op. cit.*, p. 167.

[7] G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 74.

[8] „L'anthropologie romantique présuppose un voeu de ne pas aboutir, de ne pas réussir." (G. Gusdorf, *op. cit.*, p. 49).

compatibilă cu poetica romantică, obligată să-şi asume în întregime caracterul său sinucigaş, conştiinţa autodistrugerii prin nerealizare, prin disproporţie. După cum incompatibilă cu condiţia omului romantic este reuşita socială, viaţa ordonată şi stabilă. Romanticul autentic nu îmbătrîneşte niciodată, nu se maturizează, revolta lui juvenilă nu se stinge ; de aceea el nu fructifică posibilităţile rezonabile ce i se oferă şi dacă ei eşuează adesea în nebunie şi / sau moarte este pentru că nu-şi pot trăda refuzul iniţial şi opţiunea pentru o irealitate superioară. Mai e oare nevoie să demonstrăm că Eminescu şi Nerval sînt, în acest sens, exemple perfecte ? Nici Gérard nu va fi medic, aşa cum doreşte tatăl său, nici Eminescu profesor şi doctor în filozofie, cum îl impulsionează părintele său spiritual, Titu Maiorescu. Nici unul, nici celălalt nu vor fi soţi şi taţi de familie, dar vor rămîne etern îndrăgostiţi „neconsolaţi" de o himeră, de o umbră, de un înger. Pentru ambii, sfîrşitul tragic va constitui secvenţa ultimă şi, probabil, firească a scenariului existenţial romantic.

Şi totuşi :

„Şi eu, eu sînt copilul nefericitei secte
Cuprins de-adînca sete a formelor perfecte ;"

(Icoană şi privaz)

„Căci Muza m-a făcut să fiu grec din născare" [9]

(Myrtho)

---

[9] Citatele din Eminescu sînt reproduse după : poezie, variante, basme în proză : *Opere*, vol. I–IV, Ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, Ed. Academiei Române, 1939–1963 ; proză : *Opere*, vol. VII, aceeaşi ediţie, Ed. Academiei Române, 1977 ; teatru : *Opere*, vol. IV, Ediţie îngrijită, note şi variante de Aurelia Rusu, Minerva, 1978 ; manuscrise : *Fragmentarium*, Ediţie după manuscrise, cu variante, note, addenda şi indici de Magdalena D. Vatamaniuc, Ed. Şt. şi Enciclop., 1981 ; alte texte (cronici dramatice, articole, corespondenţă) : *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Ediţie îngrijită de D. Irimia, Junimea, 1970.

Citatele din Nerval sînt reproduse după : *Fiicele Focului*, în româneşte de Gellu Naum, *Aurélia*, în româneşte de Irina Bădescu, Univers, 1974 ; *Călătorie în Orient*, Traducere, prefaţă şi note de Micaela Slăvescu, Univers, 1977 ; *Poesii* (ediţie bilingvă),

Pe de o parte, negaţia romantică generalizată care face ca toate să devină „de o potrivă", pe de alta, fascinaţia perfecţiunii clasice ; pe de o parte, diletantism, aventură, forme „lichefiate", excentrice, pe de alta, rigoare, precizie, şlefuire, minuţie. Din acest punct de vedere, poziţia lui Nerval şi a lui Eminescu faţă de romantism este foarte asemănătoare : fiinţe romantice dintre cele mai autentice în plan existenţial, ei trădează adesea romantismul în ceea ce priveşte meşteşugul poetic şi concepţia despre artă. În cazul ambilor, s-a putut vorbi de un *aticism* al artei lor, bazat pe respectul convenţiei clasicizante. Gautier remarca paradoxul nervalian care constă în unirea ciudată a celei mai neînchipuite stranietăţi cu forme clasice, lucru valabil în mare măsură şi pentru Eminescu. Există, la ambii, o aspiraţie către perfecţiunea formală, către limpezime, logică şi simetrie, menite poate să contracareze, să anihileze forţele incontrolabile ale nocturnului nebulos. În cazul ambilor, pendularea între clasic şi romantic, dincolo de o ambivalenţă structurală, trebuie pusă, credem, pe seama dublei formaţii intelectuale : franceză şi germană. Ambii sînt, în prima etapă, marcaţi de spiritul francez (în tinereţe, Nerval „ronsardizează", de unde, probabil, şi opţiunea pentru sonet, citeşte cu asiduitate autorii clasici), fundamental clasic, spirit pe care ambii îl „trădează", cel puţin parţial, în favoarea unui germanism, pentru care romantismul „este endemic, e de baştină şi, înainte de a fi o manieră literară, este o stare de suflet" [10], în care

---

trad. de Leonid Dimov, Cuvînt înainte de Vasile Nicolescu, Univers, 1979 ; *Pandora*, traducere de Mihai Murgu, în vol. *Proză fantastică franceză*, vol. II, Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Minerva, 1982 ; pentru textele traduse de noi în româneşte (însoţite de indicaţia tr n.), am folosit Oeuvres, vol. I, II, texte établi, présenté et annoté par Albert Béguin et Jean Richer, Ed. Pléiade, Gallimard, 1956, 1960 ; *Faust et le Second Faust* de Goethe, suivis d'un choix de ballades et de poésies allemandes, traductions de Gérard de Nerval, précédés d'une notice par Théophile Gautier, Calmann-Lévy, Editeurs, s.a.

[10] Al. Philippide, *In apărarea romantismului* în *Consideraţii confortabile*, Eminescu, 1970, p. 136.

ambii poeţi se regăsesc. Graţie acestei „trădări", un poet ca Nerval a sfîrşit prin a fi considerat drept cel mai autentic dintre romanticii francezi. [11] La Eminescu „trădarea" ia forma unei evoluţii de la înţelegerea instrumentală a artei, proprie generaţiei paşoptiste, aflată sub înrîurire franceză, la o estetică axată în jurul ideii de imanenţă a actului poetic (la Nerval, „meritul expresiei"), o trecere de la „dulcea" rostire paşoptistă la un lirism reflexiv viguros. [12]

„Trădarea" merge însă mai departe : romantismul autentic la care amîndoi ajung prin impregnarea de germanism poartă în sine, cvasi involuntar, germenii unei modernităţi care va rodi mai tîrziu. „Noutatea" eminesciană şi cea nervaliană seamănă foarte mult. Ea nu este spectaculară, manifestîndu-se prin forme prea evident insolite (în acest sens, ea se apropie de cea de tip Baudelaire şi se deosebeşte de cea de tip Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Macedonski). S-a arătat (şi afirmaţia este aplicabilă, prin extensie, şi lui Nerval), că noutatea poeziei eminesciene constă în sporirea complexităţii convenţiei existente, în ilustrarea plenară a acesteia aproape pînă la epuizarea posibilităţilor ei. Situîndu-se la un apogeu al acumulărilor, într-un punct de cotitură, creaţia eminesciană favorizează apariţia ereziilor, făcîndu-le chiar necesare. [13] Treptat, romantismul lor se „deromantizează", devine mai intens ironic (Eminescu „heinizează"). În cazul ambilor, lirismul de tinereţe se sterilizează progresiv, evoluînd spre o poezie descărnată, rece, hieratică, voit depersonalizată [14] anticipînd accente mallarmeene. Poezia, tot mai marcată de gnomism, se esenţializează, avînd tendinţa să devină transpunerea poetică a unor sisteme filozofice, a unor teorii doctrinare (la Eminescu : *Oda în metru antic*,

---

[11] G. Gusdorf, *op. cit.*

[12] M. Scarlat, *Istoria poeziei româneşti II, Minerva, 1984*, pp. 41–42.

[13] M. Scarlat, *ibidem.*, p. 43.

[14] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* II, *loc. cit.*, pp. 349–354.

Cu mîne zilele-ţi adaogi, La steaua, Glossa ; la Nerval : *Hristos pe Muntele Măslinilor, Stihuri aurite*). Trădările succesive ale romantismului fac din Nerval şi Eminescu nu neapărat nişte poeţi moderni în adevăratul înţeles al cuvîntului, dar o sumă de virtualităţi de la care se vor revendica orientări poetice diverse, uneori divergente. Este ceea ce explică — şi de fapt impune —, în cazul ambilor, o lectură deschisă, plurală, mereu îmbogăţită. Modernitatea lui Nerval şi Eminescu are în comun faptul că ea este neprogramatică şi, într-un fel, aşa cum am mai spus, involuntară ; ei nu par a fi conştienţi de ceea ce întreprinderea lor poate declanşa, de drumurile pe care ei le deschid. Modernitatea lor care se ignoră (spre deosebire de cea rimbaldiană, mallarmeană, macedonskiană, care este voită, intenţionată, îndîrjită, programatică) se datorează mai mult unei clarviziuni poetice, unei puteri de anticipare şi de atingere a adevăratelor esenţe, cu care sînt înzestraţi, ca un dar al naturii. Înainte de *a vrea* să fie poeţi (ca un Rimbaud, de pildă), ei *sînt* poeţi, indiferent dacă întreprind sau nu ceva în acest sens.

Cultura lui Eminescu şi aceea a lui Nerval seamănă mult, aşa cum seamănă modul lor de a citi, aşa cum seamănă atmosfera „babelică" şi „abracadabrantă" în care se complac spiritele lor bîntuite de tentaţii faustice. Îi uneşte aceeaşi curiozitate aproape maladivă pentru toate culturile şi toate domeniile, aceeaşi atitudine egalizatoare în faţa surselor, în sensul că nimic nu este socotit nedemn de atenţia acestor mari şi pasionaţi cititori.

Nerval :

„Studiam în acelaşi timp italiana, greaca şi latina, germana, araba şi persana. *Pastor Fido, Faust,* Ovidiu şi Anacreon erau poemele şi poeţii mei favoriţi."

(Plimbări şi amintiri)

„E înghesuială şi dezordine ca în chilia doctorului Faust (...). Cărţile mele, adunătură curioasă

de știință din toate timpurile, de istorie, de călătorii, religii, cabală, cărți de astrologie care ar fi bucurat umbra lui Pico della Mirandola, a înțeleptului Moeursius și a lui Nicola Cusanus — *Turnul lui Babel* în două sute de volume — mi le lăsaseră pe toate ! De ajuns cît să facă pe un înțelept să devină nebun ; să căutăm a afla în ele și ceea ce face pe un nebun să devină înțelept."

(Aurélia)

Eminescu :

„Era tînăr — poate nici optsprezece ani — cu atît mai rău... ce viață-l așteaptă pe el ?... Un copist avizat a se cultiva pe apucate, singur... și această libertate de alegere în elementele de cultură îl făcea să citească numai ceea ce se potrivea cu predispunerea sa sufletească atît de visătoare. Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet — e minune oare că pentru el visul era o viață și viața un vis ?"

(Sărmanul Dionis)

„(...) într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vo cîteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină ; în alt colț, un pat, adecă cîteva scînduri pe doi căpriori, acoperite c-un mindir de paie și c-o plapomă roșie. Înaintea patului o masă murdară, al cărei lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice ; pe ea hîrtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere din cîte se-mpart gratis, în fine, o neordine într-adevăr păgînească".

(Ibidem)

„(...) într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vro cîteva sute de cărți, visînd fiecare din ele ceea ce coprindea, în alt colț al casei un pat de lemn c-o saltea de paie, c-o plapumă roșie și-nainte[a] patului o masă murdară, cu suprafața ilustrată de litere mari latine și gotice ieșite de sub bricegelul vreunui ștrengar de copil. Pe masă, hîrtii, versuri, ziare rupte și întregi, broșuri efemere ce se

împart gratis, în fine, totul un abracadabra fără înțeles și fără scop."

(Geniu pustiu)

Prin această „practică a amalgamului", Eminescu și Nerval exprimă încă o dată, cu fidelitate, spiritul timpului. Erudiția uneori diletantă, eterogenitatea surselor, eclectismul decurg din sintetismul romantic generalizat. [15] Sincretismul este condiția intelectuală a romanticului care este adesea un compilator de geniu. [16] Voind să cuprindă totul, în aspirația sa unificatoare, el uită să mai aleagă, să ierarhizeze și dacă totul devine „un abracadabra fără înțeles și fără scop" este din cauza neputinței sau ne-voinței sale de a depăși o dezordine de care de fapt nu se poate lipsi. Iată de ce opera lui Nerval cît și cea eminesciană sînt înțesate de citate, adesea fără sursă, și, mai ales, de numeroase nume și titluri provenind din cele mai diverse epoci și spații culturale. A încerca să le descurci înseamnă a intra într-un hățiș intertextual demn de biblioteca lui Borges sau a lui Eco. Cei ce au făcut-o – și orice listă se cade să înceapă cu George Călinescu, în cazul lui Eminescu, și cu Jean Richer, [17] în cel al lui Nerval – s-au înarmat cu maximă prudență avînd, în același timp, conștiința unei întreprinderi în mare parte iluzorie. În ceea ce-l privește pe Eminescu, se încearcă mai ales reconstituirea unui univers *posibil* și *probabil*

---

[15] Cl. Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe, 1979.

[16] S-a remarcat în legătură cu Nerval, și lucrul se aplică în bună măsură și lui Eminescu, faptul că sursele lui sînt nu numai foarte diverse și numeroase, dar adesea de calitate îndoielnică : „Il se hâte le plus souvent de compiler compilateurs et vulgarisateurs, Kircher, Court de Gibelin, l'abbé Banier, Herbelot, Vattier, l'abbé de Villars, Bekker, Collin de Plancy, etc., etc. (...) L'avidité du lecteur n'a d'égale que son absence de discernement. Il puise indifféremment dans le meilleur et dans le pire." (L. Cellier, *Gérard de Nerval*, Hatier, 1956, p. 176).

[17] J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, 1963 ; *Gérard de Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d'Or, 1947.

de lecturi. O astfel de incursiune paralelă pune în evidență o zonă destul de largă de incidență între cultura nervaliană și cea eminesciană, în sensul că ambii fac apel adesea la aceleași surse — opere și autori — ceea ce poate produce în creația fiecăruia efecte similare sau diferite. Vom numi această zonă *intertextul comun* lui Eminescu și Nerval și vom încerca să-i surprindem mecanismele, din perspectiva conceptului de *influență radiantă*.

După Etiemble [18], fasciculul de preocupări ale unui demers comparatist modern (și „ideal") ar trebui să cuprindă, alături de o stilistică, de o metrică, o poetică comparată, studiul comparat al traducerilor. Aceasta ne-ar ajuta să sesizăm mai exact trăsăturile specifice ale artei poetului tradus, ca și pe cele ale traducătorului (în cazul în care este el însuși un artist de notorietate). Se evocă adesea exemplul lui Goethe care, după propria-i mărturisire, nu a înțeles cu adevărat tot ceea ce introdusese în *Faust* decît după ce a citit traducerea franceză a lui Nerval. Ulterior, exegeza a putut elucida anumite pasaje din germană grație interpretărilor franceze.

În manuscrisul 2257, pe care l-am mai citat, Eminescu notează : „Individul este osîndit prin timp și spațiu de-a lucra pentru acea singură parte, căreia el îi aparține. În zadar ar încerca chiar de a lucra deodată pentru toată omenirea — el este legat prin lanțuri nedesfăcute de grupa de oameni în care s-a născut." Apoi, în studiul *Cultură și știință*, despre care s-a stabilit cu certitudine că este vorba despre o traducere : „Între cultura unui popor pricepem suma întregii sale vieți spirituale ; aspirațiile și fápturile sale în artă și știință, moravurile și obicinuințele sale." Totalitatea cunoștințelor umane este văzută aici ca un „cerc imens" ce înglobează mai multe „cercuri concentrice", reprezentînd cunoștințele domeniilor particulare. Savantul autentic are datoria de a-și extinde activitatea în cercurile vecine

[18] R. Etiemble, *op. cit.*, p. 96.

domeniului său, tocmai pentru a regăsi adevăratele dimensiuni ale acestuia.

În lumina acestor idei, proiectate pe fundalul unei abordări comparatiste reînnoite prin achizițiile teoretice ale unei istorii a mentalităților și ale unei științe a civilizațiilor în curs de constituire [19], este interesant de demonstrat că Eminescu și Nerval au jucat un rol de vehicul între cultura germană, în mod special romantismul, și propria lor cultură, respectiv română și franceză. Ei au asigurat prin aceasta, fiecare înspre partea sa, dialogul dintre două sisteme de civilizație, întrucît acțiunile lor, în calitate de intermediari, au contribuit implicit la transferul unor elemente de mentalitate, în afara celor strict literare. Nu trebuie să uităm că ambii au fost ancorați, prin publicistică, în problematica ideologică și socio-politică a epocii, desigur Eminescu într-o covîrșitor mai mare măsură ; Nerval, deși preocupat la un moment dat de aceste aspecte, rămîne un veleitar.

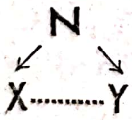
Proiectul științei civilizațiilor a fost generat de interesul pentru o cuprindere globală a fenomenelor sociale și spirituale, angajate într-un joc perpetuu de interacțiuni. Ideea de bază este aceea că civilizația poate fi concepută ca un sistem de semnificații supuse unui dinamism care îi este propriu. Scopul principal este acela de a surprinde, în „jocul dialogat al civilizațiilor", specificitatea, originalitatea, chiar unitatea fiecărei civilizații față de celelalte, contemporane sau anterioare. Rolul decisiv al lui Eminescu, de element conector între cultura română și alte culturi europene, a fost nu o dată subliniat. Prin Eminescu, cultura și civilizația română s-a definit și și-a sporit efortul de sincronizare cu structurile europene. [20]

---

[19] G. Michaud, E. Marc. *op. cit.*

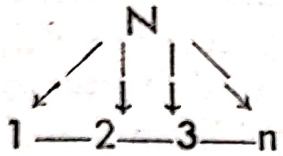
[20] I. Bădescu, *Sincronism european și cultură cr[...] nească*, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1984 ; Al. Z[...] *tere de sine și integrare*, Junimea, 1986.

În acest context, știința literaturii, și cu atît mai mult comparatismul, își lărgește considerabil perspectiva. Fenomenul literar (sau artistic) este proiectat într-un context dinamic de acțiuni, reacțiuni și interacțiuni de forțe care acționează în toate sensurile, care se lovesc sau interferează și în fața căruia el trebuie să-și păstreze integritatea și specificitatea. Influența — noțiunea curentă a comparatismului — nu este decît unul din elementele țesăturii de orientări și tendințe care coexistă, paralel sau interferat, la un moment dat, într-un spațiu dat. Ea este un fenomen de transfer al informației și al unui tip de disponibilitate, integrat unui ansamblu cultural mai vast.[21] Influența pe care o numim *radiantă* nu este decît un caz posibil, una din direcțiile multiple care se întretaie în țesătura de relații a unei secțiuni sincronice date. Influența își croiește drumuri adesea surprinzătoare și sinuoase, din care întîmplarea nu este exclusă : a „da" peste o carte care să devină decisivă pentru o biografie intelectuală, a frecventa o cultură mai mult decît o alta datorită cunoașterii limbii respective, rațiuni de apropiere spațială etc.

Influența radiantă este influența care se propagă de la un nucleu în două sau mai multe direcții, simultan sau cu un decalaj temporal mai mic sau mai mare. Ea este reprezentabilă schematic în felul următor :  unde N=nucleu radiant : un artist, o școală, o grupare artistică ; X, Y = elementele influențate : artiști, opere, grupări artistice. Cunoașterea directă între X și Y nu este obligatorie. Ei pot fi influențați independent de N. Asemănările care apar inevitabil între ei se datorează acestei surse comune. X și Y pot fi considerate drept fenomene de poligeneză iar din punctul de vedere al clasificărilor compara-

[21] Dată fiind marea varietate de raporturi posibile, s-a impus un studiu sistematic al influențelor, al cărui obiectiv este o tipologie riguroasă, v. în acest sens, G. Hermarén, *Influence in Art and Literature*, Princeton University Press, 1975.

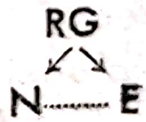
tiste, drept concordanțe, analogii sau paralelisme. Schema de mai sus reprezintă un caz simplu. Este posibil, așa cum am mai precizat, și mai ales cînd N este un element puternic și bogat, ca influența să radieze în mai multe direcții. Schema devine în acest caz



Este posibil, de asemenea, ca, la rîndul lor, X și Y să continue să propage elemente ale lui N în jurul lor sau după ei. Asistăm, în acest caz, la reverberări în cercuri din ce în ce mai largi ale elementelor lui N care își păstrează mai mult sau mai puțin forța și specificitatea. Schema devine o constelație.

Exemplul care ne preocupă, Eminescu-Nerval — caz tipic de paralelism sau concordanță — ilustrează cît se poate de elocvent ideea de influență radiantă, repercutînd, pe un alt plan, asupra raporturilor mai generale stabilite la un moment dat între cultura română și conștiința europeană.

Așa cum am mai precizat — este vorba despre o evidență pentru care pledoaria ar fi superfluă — o bună parte din asemănările care apropie opera nervaliană de cea eminesciană se datorează raporturilor lor respective cu romantismul german. Schema propusă mai sus devine în acest caz concret :



Nu avem intenția să reluăm aspecte bine cunoscute ale exegezei celor doi poeți.[22] Ceea ce ne interesează este să proiectăm acest caz de influență radiantă pe fundalul unei epoci, al unei ambianțe culturale, al unei mentalități.

Eminescu și Nerval nu sînt contemporani în sensul strict al cuvîntului : primul se naște (1850) cu cinci

---

[22] Pentru raporturile lui Eminescu cu romantismul german, în afară de numeroase articole, v. mai ales sinteza Zoei Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*, Eminescu, 1986 ; pentru Nerval, v. mai ales Ch. Dédéyan, *Gérard de Nerval et l'Allemagne*, SEDES, 1957.

ani înainte de dispariţia celui de-al doilea (1855). Dar, dat fiind uşorul decalaj, în sensul unei întîrzieri, a literaturii şi culturii române faţă de cultura europeană, ei sînt contemporani deoarece întruchipează acelaşi tip de scriitor, reprezentînd momente similare ale istoriei celor două culturi – română şi franceză. Pînă la Eminescu, cultura română, în curs de afirmare din ce în ce mai fermă, poartă, după cum se ştie, aproape exclusiv amprenta influenţei franceze. Nici în Franţa, înainte de Nerval, în ciuda aportului excepţional al Doamnei de Staël, nu se poate vorbi de o influenţă germană efectivă şi concretă. Doamna de Staël făcuse cunoscute francezilor literatura şi gîndirea germană, dar într-un mod abstract şi teoretic, fără să-şi fi asimilat ea însăşi spiritul german în specificitatea sa ; unele ecouri wertheriene se fac simţite la primii romantici francezi ; unele elemente intră în drama hugoliană, dar nici un poet nu poartă ca Nerval pecetea germanică. Eminescu, de asemenea, este înconjurat de o atmosferă germanizată datorită preocupărilor lui Titu Maiorescu şi ale celorlalţi reprezentaţi ai Junimii, dar nimeni înaintea lui nu s-a lăsat atît de mult pătruns, şi atît de organic, de filozofia şi poezia germană. Putem deci afirma că, din punctul de vedere al intensităţii influenţei, Eminescu, cît şi Nerval, marchează momente decisive, revelatorii ale evoluţiei poeziei româneşti şi franceze.

Condiţiile în care se produce această influenţă sînt şi ele similare, ambii poeţi fiind atraşi de nucleul german din aproximativ aceleaşi motive : cunoaşterea limbii germane, ambianţă germanică în timpul primei etape de formare afectivă şi intelectuală. Contactul cu sursa se face în mod direct, în timpul călătoriilor sau şederilor prelungite în medii germane (Viena, Germania). Ar trebui poate adăugat acestor raţiuni individuale o explicaţie de ordin mai general, ţinînd de un context cultural mai larg. Societatea europeană este, în timpul secolului al XIX-lea, o „societate

caldă"[23], în mişcare. Este momentul în care majoritatea naţiunilor care o compun, în căutarea propriei identităţi, propun un ideal uman, o formă de umanism cu tipurile sale de comportament, valorile și ideologia sa. Unele dintre ele, ca Italia, Germania, România, își realizează abia acum unitatea politică. Este un lucru recunoscut că apariţia și afirmarea romantismului european sînt legate de o influență dominantă a Germaniei. Eminescu însuși vede în școala romantică franceză o „fiică a școalei romantice germane și a disprețului byronian pentru lume" (*Fîntîna Blanduziei*, I, 1888). Era deci firesc ca cei doi poeți, cititori avizi, însetați de cunoaștere, să fie atrași de o sferă culturală de la care sperau mari bucurii intelectuale, poate răspunsuri de mult căutate. Pe de altă parte, este posibil ca atracţia spre cultura germană să fie o reacţie de apărare, un mijloc de a contracara o altă influență incompatibilă cu disponibilitățile lor și căreia voiau să se sustragă. Sînt bine cunoscute opiniile defavorabile ale lui Eminescu față de o influență franceză nefastă, pe seama căreia punea tot ce i se părea frivol și lipsit de soliditate, fie că era vorba de limbă, literatură sau moravuri. Să notăm totuși că aceste opinii nu l-au ferit pe el însuși de o influență franceză destul de puternică, manifestată la diferite nivele ale operei. Nerval, la rîndul său, detesta „sistemul" lui Walter Scott sau al lui Dickens, la modă în acea perioadă, și îi era cu neputinţă să i se plieze. Deci o ipostază posibilă a influenţei refugiu.

În ceea ce privește modul efectiv în care influența s-a produs asupra celor doi poeți, cît și efectele sale, ea s-a concretizat în două direcții : pe de o parte, traducerile, pe de alta, asimilarea unor teme, motive, trăsături stilistice în opera originală. În prima pri-

[23] Într-o viziune antropologică și sociologică, „societățile calde", opuse „societăților reci", tradiționale, relativ stabile și închise, sînt cele moderne, mobile, care conțin mai multă dezordine și libertate și sînt deci mai favorabile dezvoltării devianțelor și anomiilor (v. G. Michaud, E. Marc, *op. cit.*, p. 109).

vință, Nerval și Eminescu sînt destul de puțin asemănători. În primul rînd, Nerval este un traducător și vrea să fie aceasta, ceea ce nu este decît parțial valabil pentru Eminescu, lucru ce nu diminuează cu nimic meritele acestuia din urmă. S-a putut afirma, pe bună dreptate, că Eminescu este un deschizător de drumuri și că trebuie considerat drept spiritul tutelar al traducătorilor români ai timpurilor moderne, în ciuda caracterului fragmentar, grăbit și neterminat al operei sale de traducător.[24] Diferența constă în faptul că Nerval întreprinde traducerea poeților germani în mod programatic, cu conștiința de a face un serviciu. Alegerea sa este grăitoare : Goethe, Schiller, Klopstock, Bürger, J. P. Richter, Hoffmann, Heine și, din creația acestora, cel mai adesea, opere majore. Titlul său de glorie este, fără îndoială, traducerea celor doi *Faust* (1828, 1840), adevărat eveniment în viața literară franceză. El își însoțește traducerile de prefețe și note lămuritoare asupra autorilor și operelor traduse. Unele dintre ele se bucură de o destul de mare notorietate și sînt traduse în românește, în periodice, texte pe care Eminescu le-ar fi putut cunoaște (v. supra). Dimpotrivă, poetul român pare să traducă mai mult la voia întîmplării, dacă vreo lectură îi atrage atenția sau dacă o altă împrejurare exterioară îi dă ocazia să o facă. Așa cum s-a afirmat de multe ori, este foarte greu, în cazul lui Eminescu, să se decidă dacă este vorba despre adevărate traduceri, simple rezumate sau adaptări mai mult sau mai puțin libere. Nerval și Eminescu se întîlnesc uneori în privința unor texte (*Mănușa* de Schiller)[25]

---

[24] P. Creția, *Lămuriri asupra editării traducerilor eminesciene* în Mihai Eminescu, *Opere, vol.* XIV, Ed. Academiei Române, 1983, pp. 56–57.

[25] După cum se știe, Eminescu traduce acest poem la solicitarea editorului Thiel din Leipzig, care, în 1881, publică o interesantă antologie poliglotă a traducerilor poemului în 13 limbi. Versiunea franceză, în respectivul volum, aparține lui M.-X. Marmier și este reprodusă după *Poésies* de Schiller, traduction nouvelle, Paris, 1844, Charpentier. În lista traducerilor în diferite limbi figurînd la sfîrșitul volumului,

dar, în general, întreprinderea de traducător a lui Nerval este mult mai organizată decît aceea a lui Eminescu. Pe de altă parte, atenția poetului român se îndreaptă spre texte mult mai „serioase" : istorie, teorie dramatică, filozofie, filologie, economie politică, științe (v. *Opere*, vol. XIV, București, 1983). Efectele traducerilor eminesciene pentru cultura română sînt, în timp, la fel de importante ca și cele ale traducerilor lui Nerval pentru cultura franceză. Cît privește cea de-a doua cale – aceea a asimilării efective în operă, aceasta se manifestă prin prezența în opera ambilor poeți a unor teme și motive similare, provenind direct din romantismul german, cele mai remarcabile ținînd de sfera oniricului și a nocturnului (v. infra). Să mai notăm, ca un studiu de făcut, formele specifice ale fantasticului românesc și francez – avînd pe Eminescu și Nerval ca promotori – față de romantismul german.

Se poate deci constata că întreprinderile celor doi poeți sînt comparabile mai ales din punctul de vedere al efectelor pe care le-au produs, deci ca acțiune de transfer de la o cultură la alta, mai degrabă decît în privința conținutului lor. Fenomenul asupra căruia încercăm să atragem atenția confirmă ideea posibilității apariției acelorași semne în mai multe modele.[26] Am putea să considerăm o anume influență produsă într-un anume moment asupra unei culturi drept un element de perturbare fertilă, de dezordine provizorie dar purtînd în germene o ordine nouă.

În intertextul comun lui Eminescu și Nerval intră autori citați, menționați, la care se face doar aluzie,

---

întîlnim și culegerea nervaliană *Poésies allemandes*, Paris, 1830 (p. 93), dar, în chip surprinzător, fără numele traducătorului. Dacă n-ar fi fost această neglijență a editorului german, am fi putut avea proba cunoașterii directe, chiar și fugitive, a numelui lui Nerval de către Eminescu, pornind de la ideea că poetul român a avut în mînă și cercetat volumul în care figura traducerea sa. Nu este exclus nici faptul ca neobosita sa curiozitate să-l fi făcut să se intereseze singur asupra autorului uitat, un titlu ca *Poésies allemandes* fiind dintre acelea care să-i rețină atenția.

[26] Al. Duțu, *op. cit.*, p. 192.

sau necitați, cunoscuți poate de unul, de celălalt sau de ambii sau necunoscuți de ambii dar de care spiritele lor se apropie. Explicînd fenomenul de influență radiantă, ne-am referit mai mult la romantismul german, ca fiind pentru ambii elementul decisiv. Nucleul radiant (sau hipertextul) [27] poate fi însă format (și se întîmplă des) de texte și autori din alte literaturi sau din alte domenii. Neintenționînd să facem un inventar exhaustiv al țesăturilor intertextuale care îi unesc pe cei doi poeți, ne vom limita la stabilirea unei liste de priorități care să servească drept punct de referință și de sprijin pentru analizele următoare.

Dintre cei indubitabil cunoscuți și citați din abundență de ambii (adesea traduși), pe primele locuri se situează Goethe, Schiller, Hoffmann, Heine, iar din spațiul francez Gautier și Dumas. Aceștia din urmă, mai mult decît autorii la care se fac referiri, devin prezențe efective în operele celor doi poeți : prieteni și colaboratori pentru Nerval, multe din texte le sînt adresate sau impregnate de ei ; „voci" ale textului, instanțe, repere ale povestirii în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu*.

Mai de departe dar iradiind cu multă putere și strălucire – Dante, din care Nerval își face, în mod declarat, unul din „modelele poetice" (alături de Swedenborg și Apuleius) ale capodoperei sale *Aurélia*. Întreaga sa experiență a fost de altfel calificată, de el însuși și de alții, drept o „coborîre în infern".

La aceeași înălțime – Rousseau, a cărui prezență este, la ambii, mai difuză, reverberată și prin prezențe de descendență rousseauistă. [28] Opera nerva-

---

[27] Folosim acest termen pentru a desemna un text care, situat într-un spațiu exterior universurilor poetice în discuție, le domină într-un fel sau altul sau la care acestea se raportează într-un fel.

[28] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, loc. cit., p. 495 ; A. Petrescu, *Eminescu. Originile romantismului*, Albatros, 1983.

liană (mai ales în proză) ar fi imposibil de receptat corect fără raportarea la Rousseau pe care Nerval îl citează adesea și de la care, după cum o declară, a învățat „stilul".

În cazul ambilor, un mare absent : Novalis. Atestarea cunoașterii sale de către Eminescu și Nerval rămîne o pată albă, ceea ce nu a împiedicat, din partea exegeților, numeroase apropieri, justificate din plin de realitatea textelor.

Analizînd *Avatarii faraonului Tlà*, G. Călinescu insistă asupra *unei* influențe posibile sau, în orice caz, asupra afinităților evidente cu *Diavolul îndrăgostit* al lui Jacques Cazotte.[29] Cazotte este unul din preferații lui Nerval, care îi consacră un capitol amplu și documentat în *Les Illuminés*. Tot G. Călinescu invocă adesea numele lui Cagliostro și Swedenborg, nume și opere nu numai familiare lui Nerval, dar inextricabil legate de scrisul și de universul său spiritual : Cagliostro beneficiază și el de un capitol în *Les Illuminés*, iar Swedenborg este, așa cum am mai precizat, o cheie de lectură pentru *Aurélia* și *Les Chimères*. Coincidențele (mai ales în privința numelor invocate de G. Călinescu ca surse posibile) merg atît de departe încît s-ar putea afirma – cu toată prudența necesară – că ar fi fost destul să se știe că Eminescu l-a citit pe Nerval, pentru a se depista o multitudine de surse eminesciene încă enigmatice.

Dintre filozofii idealiști germani (Fichte, Schelling, Hegel), s-a vorbit adesea, în cazul lui Eminescu, despre lecturi „posibile" și foarte probabile.[30] În cazul lui Nerval, aceste lecturi sînt sigure (mai ales pentru Fichte și Hegel), de vreme ce îi integrează în pasta polimorfă a scrisului său : eul și non-eul fichtean sînt angajați într-o luptă „teribilă" în capitolul XVIII din

---

[29] G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà*, Junimea, 1979 ; *Opera lui Mihai Eminescu*, I, loc. cit., p. 390.

[30] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, loc. cit., p. 465 ; Al. Dima, *Motive hegeliene în scrisul eminescian* în *Conceptul de literatură universală și comparată*, Ed. Academiei Române, 1967.

Nopți de octombrie iar sonetele din ciclul *Himerele* sînt în totalitate „luminate" de „metafizica lui Hegel" (prefață la *Fiicele Focului).* Dintre filozofii vechimii, ambii poeți sînt marcați de Pitagora, citat la loc de cinste, din care sînt atrași mai ales de panteism, aritmozofie și ideea migrației sufletului.

Din multiplele domenii care i-au atras, multe alte surse le-ar fi putut fi comune. Dintre cele mai sigure, trebuie reținut egiptologul Lepsius, ale cărui cursuri sînt urmate de Eminescu la Berlin și pe care Nerval îl citește și îl citează cu ocazia călătoriei în Orient. O alta ar putea fi lucrarea filologului german Friedrich Creuzer (1771–1858) *Symbolik und Mythologie der alter Völker* (1810–1812) adaptată în franceză de de către Guigniaut, sub titlul *Religions de l'antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques* (10 volume, 1825–1851), despre care Nerval afirmă cu mîndrie a fi citit-o în original („Nu-i închizi ușor gura unuia care a învățat filozofia în Germania și care a citit în original *Simbolica* lui Creuzer". – *Călătorie în Orient)* și în care ambii ar fi putut găsi detalii despre teoriile privind migrația sufletului.

O multitudine de referințe comune ar putea fi furnizate de gîndirea și mitologia orientală, dacă lucrurile nu ar fi mult mai greu de discernut aici. Ceea ce se impune ca observație generală e faptul că, în acest domeniu, cunoașterea eminesciană [31] pare a fi mult mai profundă și întinsă decît cea a lui Nerval care, în fuga lecturilor de tot felul și mereu în criză de timp, se mulțumește adesea cu surse de mîna a doua.

Intertextul comun lui Eminescu și Nerval este, după cum se poate observa, destul de bogat, iar cunoașterea lui extrem de prețioasă pentru înțelegerea fenomenului de convergență de care ne ocupăm, dar și pentru o tipologie mai nuanțată a scriitorului romantic. Dificultatea de a-l stabili cu rigoare maximă de-

---

[31] v. și Amitha Bhose, *Eminescu și India*, Junimea, 1978.

curge dintr-o dublă rațiune : pe de o parte, penuria relativă de surse citate la Eminescu — el ar fi putut citi mult mai mult decît a citat ; pe de altă parte, o tendință contrară la Nerval, aceea de a cita supra-abundent, deoarece — și exegeții săi cei mai avizați au arătat-o — vertijul onomastic ce constelează opera nervaliană nu are întotdeauna o acoperire reală. Ceea ce-i unește însă, indubitabil, este fascinația marii culturi și tentația erudiției rafinate.

III. ARMONIA FRAGMENTARULUI

„Să restabilim unitatea."

Eminescu, *Ms. 2257*

„(...) recomposons la gamme dissonante."

Nerval, *Aurélia*

Eminescu este — exegeza de pînă acum a arătat-o suficient, fără a lumina însă egal toate zonele — tipul de scriitor total al literaturii noastre. Atributul i se cuvine dat fiind că nici una din formele scrisului nu i-a rămas străină. Poezie, proză, teatru, publicistică — și în interiorul fiecărui compartiment aproape toate tipurile — totul a fost cu strălucire mînuit, experimentat și, dacă timpul ar fi fost mai generos cu experimentatorul, traiectoriile începute ar fi atins cu siguranță culmile perfecțiunii, oferind celor ce au nevoie de el și argumentul cantității.

Fără riscul exagerării, același lucru se poate afirma și despre Nerval. Aceeași neliniște a permanentei căutări îi unește, același interes distribuit în toate direcțiile, aceeași dorință de a transcende mereu limitele, de a unifica într-un tot armonios părțile, chiar aparent disonante ale cunoașterii omenești.

Eminescu :

„Antiteza între om și natură a decis. Și noi sîntem natură. Să restabilim unitatea. În simțirea nemijlocită zace deja unitatea". *(Ms. 2257).*

„Cu cît mai multe elemente s-a împăcat din fierberea lor într-un organism, cu atîta el este mai perfect. Dovadă toată natura organică. Este împăcare

complectă... atunci vezi armonia, frumusețea...“

[Istorie miniaturală]

Nerval :

„să recompunem gama disonantă“ (*Aurélia*).

„Este o lege, un sentiment de armonie pe care orice dezacord care există în natură îl rănește (...) Armonia nu rezultă decît din contrast.“ (*Carnet pentru Dolbreuse*, tr.n.).

Dacă Nerval n-a beneficiat (încă ?) în spațiul literelor franceze de un loc de primă mărime, precum Eminescu în cultura noastră, este și pentru că ar fi trebuit să-și dispute acest loc cu rivali numeroși și de mare calibru, înarmați și cu sus-numitul argument al cantității. Nimeni nu-i poate însă contesta totalitatea (greu de atribuit, de altfel : Balzac, Flaubert, Zola n-au scris poezie, Baudelaire n-a scris romane și nici teatru, Chateaubriand n-a scris versuri sau teatru, nici Proust etc.) [1] – densitatea compensează, în cazul său, volumul, asemeni acelor stele negre cu masă enormă, înghesuite în ele însele.

În această diversitate, există, desigur, o dominantă, un element organizator al întregului, cu toate ipostazele sale, și aceasta ni se pare identică la Eminescu și la Nerval și anume, indiferent ce ar scrie, ambii rămîn, dincolo de orice aparențe, esențialmente poeți. Ei sînt etern poeți nu numai datorită practicării predilecte a unor mijloace expresive specific poetice, ci poate, mai ales, datorită unei gîndiri poetice și unei perceperi poetice a lumii, care le organizează subteran orice act creator.

Eminescu :

„Priviți reversul aurit a unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd a unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, estrageți din aste poezia

---

[1] Nu ne referim, desigur, la încercări și proiecte din laboratorul fiecărui scriitor, ci la modul în care istoria literară i-a reținut.

ce poate esista în ele și iată romanul". *(Geniu Pustiu)*.

Nerval :

„Mi se va spune că nu știu să scriu decît în proză. Dar unde este versul ?... în măsură, în rimă, – sau în idee ?" *(Fragments*, tr.n.).

Poezia este în „idee", indiferent de forma ei de exprimare, iar a trăi poetic înseamnă a ști să extragi poezia din tot ce te înconjoară.

Cel care a subliniat cel mai bine și cel dintîi poeticitatea prozei eminesciene este G. Călinescu, pentru care „Prozele lui sînt de fapt poeme", *Geniu Pustiu* este un „poem în proză romantic", „întîiul (și unicul) jurnal interior românesc", *Sărmanul Dionis* „e o adevărată poemă", „materia povestirii aparține poeziei." [2]

Același lucru se poate afirma și despre toate prozele nervaliene, fie că e vorba despre textele cu tentă autobiografică (*Nopți de octombrie, Plimbări și amintiri, Fiicele focului, Aurélia, Pandora*), jurnale de călătorie sau povestiri fantastice și chiar scrisori. Atunci cînd dorește să fie romancier, nu-și poate duce pînă la capăt (ca și Eminescu) o întreprindere autoimpusă și probabil incompatibilă cu natura sa *(Le Marquis de Fayolle)*. Ca biograf și critic *(Les Illuminés)* se caută de fapt necontenit pe sine și alunecă într-o confesiune lirică deghizată. Piesele de teatru (unele la stadiul de eboșă), în cazul ambilor, greu reprezentabile sînt, de fapt, mai mult niște poeme dramatice. [3]

Această poeticitate generală este, de altfel, și principalul element care împiedică o încadrare riguroasă a prozelor celor doi autori în clasele generice

---

[2] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., vol. II, pp. 444, 445, 451 ; și pentru Eugen Simion, proza lui Eminescu este „fundamental lirică", *Proza lui Eminescu*, EPL, 1964, p. 8 ; Mihai Drăgan califică *Geniu pustiu* drept „roman poetic" și-l analizează ca atare – v. *Mihai Eminescu. Interpretări* 2, Junimea, 1986.

[3] Publicistica – ocupînd un loc extrem de important pentru ambii, nu intră în discuție, fiind de domeniul extraliterarului, deși unele argumente privind „poeticitatea generală" a celor două opere ar putea fi găsite și în acest spațiu.

cunoscute. Atît exegeza nervaliană cît și cea eminesciană au subliniat, respectiv, că genurile de proză practicate de ei sînt de fapt niște transgenuri (nuvelele nu sînt doar nuvele, romanele nu sînt chiar numai romane etc.) și aceasta nu atît din dorința de a contesta convențiile instituite (faptul că totuși o fac ar putea fi considerat drept un gest de modernitate involuntară), cît mai ales din neputința lor de a se plia „sistemului" valabil pentru toți („înțeleg acest sistem atît de favorabil pregătirilor unei povestiri..." –*Fragments des Faux Saulniers*, tr. n.). S-a invocat, în ceea ce privește proza, apropierea posibilă între Eminescu și Th. Gautier.[4] Comparația nu ni se pare decît parțial justificată, datorită unor întîlniri tematice (metempsihoza, dedublarea, atmosfera orientală), de suprafață, de fapt ; unele din elementele semnalate puteau fi furnizate lui Eminescu și din alte surse.[5] În ceea ce privește formele de expresie și realizarea textuală a acestui univers tematic, Eminescu și Gautier sînt puțin comparabili.

Gautier prozatorul se simte bine între limitele unui gen și se adaptează perfect sistemului. Spre deosebire de Eminescu (și de Nerval), este prolific, putînd fabrica oricînd, fără a se implica prea mult, o povestire fantastică, roman de capă și spadă sau de alt fel, care să nu tulbure prea mult orizontul de așteptare al unui public mediu – este și una din explicațiile succesului său imediat pe care un autor ca Nerval nu-l putea cunoaște. În privința practicilor de scriitură și a formelor textuale, Eminescu este mult mai aproape de Nerval. Global, îi apropie fragmentarismul și deschiderea. La ambii, textul subzistă într-o veșnică neterminare, pasibil de a fi mereu continuat, de a integra în substanța sa noi fragmente sau, ca sub efectul unei forțe contrare, de a elibera altele

---

[4] I. M. Rașcu, *op. cit.* ; D. Vatamaniuc, comentariu la *Sărmanul Dionis*, *Opere*, VII, loc. cit.

[5] Amita Bhose, *Proza literară a lui Eminescu și gîndirea indiană*, *Opere*, VII, pp. 402–420.

ce pot rămîne autonome (poemele din *Sărmanul Dionis*, din textele dramatice, *Angélique*) sau se pot integra în alte contexte.

Ceea ce ni se pare esențial în cazul ambilor poeți este necesitatea de a considera opera întreagă, în globalitatea și totalitatea ei, punînd în evidență coexistența tuturor părților, încercînd să surprindem acea paradoxală conjuncție între simultan și succesiv.[6] Aceasta pentru că cele două opere sînt traversate într-un chip similar de un flux unificator care instaurează o circularitate manifestată în suprafața textuală printr-un sistem de frapante recurențe ale imaginilor, temelor, motivelor și ideilor-cheie — unitate în diversitate, contrapunct perpetuu al închiderii și deschiderii. Diversele compartimente ale operei nervaliene au fost nu o dată comparate cu un sistem de vase comunicante umplute simultan de aceeași substanță. Analog, poezia și proza eminesciană (și ar trebui adăugat și teatrul) au putut fi asemuite cu două tulpini ce își trag ființa din aceeași unică rădăcină, în ambele tipare fiind turnată aceeași esență subtilă.[7]

Un alt element care îi apropie pe Eminescu și Nerval este, așa cum am mai spus, fragmentarismul. Acesta cunoaște numeroase forme de manifestare și pare a decurge la ambii dintr-o structură psiho-intelectuală asemănătoare. Aceasta determină un demers similar, a cărui trăsătură comună este anihilarea dezordinii printr-o ordine perceptibilă numai la nivelul ansamblului, contracararea perpetuă a fărîmițării în construcții unificatoare. Nu ni se pare lipsit de interes, în acest sens, să semnalăm, la ambii autori, oroarea de „praf" ca semn al distrugerii, al morții, al separării și însingurării precum și, simetric, prefe-

---

[6] v. și Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*, Eseu despre Eminescu, Eminescu 1975, p. 5 și urm.; Mihai Drăgan, *op. cit.*

[7] Perpessicius, *Proza literară a lui Eminescu*, *Opere*, vol. VII, p. 21.

rința pentru imaginile unirii armonioase, ale revenirii și recunoașterii : cercul, spirala, roata, inelul, lanțul, șirul (de ființe, generații, nații), plante agățătoare, (ghirlanda, rețeaua etc.).

La o simplă răsfoire a edițiilor complete ale celor doi autori, ceea ce frapează este mulțimea variantelor și a „fragmentelor". Se poate spune că este firesc și că orice operă se construiește astfel, din unirea părților. Desigur, dar în foarte puține cazuri etapele unei opere sînt atît de respectate de editori și beneficiază rar de un loc și un statut egal cu textele finite. Rareori fragmentarismul este atît de exhibat, acordîndu-i-se o atît de mare importanță în sine.

După cum se știe, pentru Eminescu, vocabula *fragmentarium* a devenit definitorie și aceasta datorită importanței pe care i-o acordă însuși autorul :

„Cînd eram încă la Universitate aveam o ciudată petrecere. Îmblam adesa ziua pe uliți, stînd numai pe ici, pe colo la cîte-un anticvar și răscolindu-i vechiturile ; luam din cărțile lui tot ce-mi părea mai bizar și mai fantastic și, venind apoi acasă, citeam și transcriam într-un caiet numit *fragmentarium* toate pasagele cîte-mi plăceau. Locuiam într-un sat aproape de orașul universitar, împrejurul locuinței mele foarte liniștite, căci printr-un hazard locuiau în acea casă numai moșnegi bătrîni. Acolo noaptea, după ce astupam soba, citeam și traduceam spre propria mea plăcere ceea ce am spus mai sus. Apoi, deodată parecă mi* se*** Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un tablou urma pe altul, o întîmplare pe alta. Atuncea stingeam lumînarea, ca să [nu] mă supere în sumbrele mele viziuni și scriam iute prin întuneric în *fragmentarium* tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte. Astăzi, răscolind prin hîrtii, găsesc acel *fragmentarium*. Citesc, citesc și, ciudat... mă trezeam parecă-n aceeași casă în care locuisem, era noapte... afară vîjîia vîntul prin copacii seculari ai parcului, gîndire cu gîndire se-nșiră și văd că aceste *frag-*

mente ciudate și rupte din toate părțile sînt o istorie frumoasă deși cam ciudată. Iată c-o scriu". *(Ms. 2278, s.n.).*

Cuvîntul „fragmentarium" revine și în titlul dat de Eminescu *[Iconostas și fragmentarium]* – *Ms. 2255.*

La Nerval, omologul *Fragmentarium*-ului eminescian este constituit de o secțiune întreagă a vol. I de *Opere*, ediția Pléiade, intitulată *Fragmente.* În aceeași categorie se înscriu carnetele : *Carnet de însemnări pentru Călătorie în Orient* și *Carnet pentru Dolbreuse.*

În cazul ambilor, aceste „fragmente" de cele mai diferite dimensiuni, de la o singură frază sau cîteva cuvinte pînă la părți întinse de poeme sau proze, sînt, pentru a folosoli expresiile plastice ale lui Perpessicius, „sfărîmăturile de cristal sau pulberea diamantină a atîtor cuvinte, stihuri sau strofe" (V, III, IX), sînt „molozul", „grînarul" din care se va nutri opera, „valurile" desprinse din ariile mai întinse de unde : „plasma comună" se divide perpetuu pentru a se recompune apoi, părțile se desfac și se altoiesc într-o continuă mișcare în „febrilitatea ritmică a elaborării". Ne întrebăm, firesc, ce și cît mai rămîne pentru forma finală, după atîtea și atîtea decantări și, mai ales, cînd putem vorbi de formă finală ? Aceasta pentru că, așa cum am mai arătat, pentru ambii, în virtutea unui dinamism fundamental, un text nu este fix, o operă nu este niciodată terminată, poetul își rezervă posibilitatea de a schimba totul, de a suprima sau de a adăuga ceva dacă anumite rațiuni impun acest lucru. De aceea, exegeza nervaliană și aceea eminesciană (numai sporadic) au precizat că înțelegerea corectă a logicii operelor impune o lectură exhaustivă, astfel încît un text să fie citit prin și în raport cu toate celelalte ca și cum opera în totalitate n-ar fi decît un singur text. Este util, credem, ca în cazul ambilor autori, să se practice un tip de analiză transversală, orientată asupra unui grup sau mai multor grupuri de texte, chiar dacă acestea aparțin unor ge-

nuri diferite. Noţiunea de *macrotext*[8] poate fi de asemenea utilă. Acesta se defineşte ca unitate superioară textului fiind aplicabilă unui ciclu sau grup de texte aparţinînd unui acelaşi autor şi prezentîndu-se ca un mare text unitar (la Eminescu, de pildă, grupul *Scrisorilor*, la Nerval, ciclurile *Himerele*, *Alte himere*, *Fiicele focului*) ; în cazul ambilor, activitatea intertextuală este extrem de bogată şi se întîmplă foarte adesea ca un text să nu capete întreaga sa valoare decît în lumina con-textului. Macrotextul joacă rolul unui suprasistem ordonator, al unui nivel superior de organizare, loc de manifestare a unei logici imperceptibile în textul izolat.

Fragmentarismul eminescian şi nervalian se mai pot explica şi prin apelul la un argument extratextual privind modul de lucru asemănător al celor doi poeţi. Din propriile mărturisiri sau din relatările contemporanilor reiese că, în febra lecturilor de tot felul sau a obositoarei munci de redacţie (mai intensă la Eminescu dar nu lipsită de importanţă nici în cazul lui Nerval), orice petec de hîrtie era bun pentru a fixa fulguraţia ideilor.[9] Următoarea operaţie devine, inevitabil, şi în sens propriu, o asamblare a părţilor (v. şi textul citat anterior *[Cînd eram încă la Universitate]*). În cazul lui Nerval, s-a arătat[10] — dar lucrul ni se pare valabil şi pentru Eminescu — acest mod de lucru aparent dezordonat traduce, de fapt, legătura indisociabilă între viaţă şi scris, traiectul simultan al gîndirii şi expresiei — în cazul unor astfel de

---

[8] Pentru noţiunile de analiză transversală şi macrotext, v. Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, tr. rom., Univers, 1976.

[9] Cităm din corespondenţa lui Nerval : „În ceea ce mă priveşte, am terminat adică am scris cu creionul pe o mulţime de bucăţi de hîrtie pe care nu trebuie decît să le rescriu". (către François Buloz sau Victorien de Mars) ; „Apoi, am un roman gata făcut în cap şi scris pe fragmente pentru iarna aceasta" (către tatăl său, doctorul Etienne Labrunie) — tr. n.

[10] R. Jean, *Poétique du désir*, Seuil, 1977 ; J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, 1963.

creatori, actul scriiturii devine cu adevărat experiență vitală.

La nivelul operei în fenomenalitatea ei, acest fragmentarism armonizat se manifestă printr-un sistem de reluări și recurențe nu numai a unor cuvinte și versuri, strofe dar și a unor fragmente întregi care „circulă" de la un text la altul. Integrate într-un nou context, ele capătă funcționalități noi, modificînd, în același timp, și logica ansamblului înglobant. În minuțioasele sale comentarii, Perpessicius arată, nu o dată, că întreaga operă eminesciană este jalonată de un sistem de laitmotive care, am putea adăuga, acoperă întregul cu o rețea deasă de relații, care asigură unitatea ansamblului și împiedică pulverizarea.[11] Datorită tocmai schimbării de valoare a elementelor încadrate într-un nou context, în numeroase cazuri, diferitele etape sau ipostaze ale unui ansamblu textual nu trebuie considerate drept simple variante, ci texte autonome. Situația este identică pentru Nerval. Este și motivul pentru care, în cazul ambilor, edițiile definitive sînt atît de greu de realizat și inevitabil încărcate cu un aparat impresionant de note și comentarii. În cazul ambilor, fiecare amănunt poate deveni purtător de imense semnificații.

Studiul acestui gen de relații ce se stabilesc între părțile operei justifică, în cazul lui Nerval, un principiu de bază al scrisului său : mișcarea perceptibilă la toate nivelele operei și antrenînd porțiuni textuale de întinderi diferite. Lectura *Himerelor* și a ciclului *Alte himere*, ca și a anumitor texte în proză, pune în evidență reluarea unor versuri, strofe, gru-

---

[11] Deosebit de eficace ar fi, credem, aplicarea metodei psihocritice, teoretizată și experimentată de Ch. Mauron în *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1963, la opera eminesciană. Prima etapă constă, după cum se știe, în suprapuneri de texte, ceea ce conduce la stabilirea unor „rețele de metafore obsedante", de fapt cuvinte și sintagme favorite care revin cu persistență. De la acestea, se coboară apoi în profunzime, încercîndu-se surprinderea mitului personal care organizează subteran toate textele unui autor, determinînd, în majoritatea cazurilor, structurile de suprafață.

puri de strofe sau chiar fragmente întregi în poeme sau povestiri diferite (fenomen ce poate fi frecvent semnalat și la Eminescu, mai ales în poezie). Este un procedeu pe care Nerval îl utilizează adesea căci, după opinia anumitor exegeți, îi plăcea „să se plagieze pe el însuși", obicei datorat, fără îndoială, în parte, anumitor constrîngeri ale meseriei de jurnalist și rezultînd, poate, din ideea că totul se învîrte într-un „cerc strîmt" (semnalăm identitatea cu sintagma din finalul *Luceafărului*) în interiorul căruia poetul se hrănește din propria sa substanță. Pe de altă parte, o rațiune de ordin estetic poate fi concepția, deja semnalată, a dinamismului fundamental al operei, niciodată terminată. Să examinăm cîteva exemple, definitorii după opinia noastră, care ilustrează această tehnică combinatorie, bazată pe circulația textelor.

Mai ales în sonete, tendința de a izola fiecare strofă, fiecare vers, fiecare cuvînt chiar, devine evidentă — de unde extrema concentrare a tensiunii poetice. Această consistență proprie a fiecărei unități lasă uneori impresia unei rupturi a succesiunii logice. S-ar spune că poetul își confecționează mai multe piese de mozaic pe care le manevrează și le asamblează în diverse moduri, conform regulilor unui puzzle din care își „decupează" apoi întreguri coerente. Exemplul cel mai complex pentru această tehnică de combinare a unităților poetice este oferit de sonetele grupate în ciclurile *Himere* și *Alte Himere*. Unele sonete nu sînt decît rezultatul combinării catrenelor și terțetelor altor sonete sau pur și simplu reluarea, cu foarte mici modificări, a unui același sonet, fără ca aceste texte să fie considerate drept variante sau „etape" spre o formă definitivă, ci drept poeme independente. Dacă examinăm cele șase sonete din ciclul *Himerelor*, se constată că numai trei (*El Desdichado, Antéros, Artémis*) sînt monoliți indecompozabili. Celelalte (*Myrtho, Horus, Delfica*) se regăsesc în ciclul *Alte Himere* (titlul este, de altfel, destul de elocvent) dar descompuse și regrupate după

o nouă formulă [12] : *Myrtho* (B) este compusă din catrenele versiunii (A) şi din terţetele sonetului *Delfica* (A). Sonetul *Către J - Y Colonna* este rezultatul aceleiaşi combinaţii dar în ordine inversă : catrenele din *Delfica* (A) şi terţetele *Myrtho* (A). Studiul modificărilor de detaliu poate conduce la concluzii interesante privind evoluţia mitologiei nervaliene. [13] Două sonete apar în aceeaşi formă, ceea ce permite stabilirea cuplurilor *Horus — Louisei d'Or Regină* şi *Doamnei Aguado — Erythrea*. Al doilea terţet din ultimele două poeme este reluarea ultimului terţet din *Delfica* (A) sau *Myrtho* (B), în care terţetele sînt identice. Schimbările de amănunt traduc o evoluţie către mitic, o trecere spre convingeri certe şi de o mai mare generalitate.

Textele de proză ne oferă şi ele exemple de reluări de fragmente întregi. Se compară în acest sens povestirea *Octavie* cu cea de-a V-a scrisoare către Jenny Colon. Să precizăm că macrotextul intitulat *Scrisori către Jenny Colon* (20 de scrisori) este considerat a fi un fragment al unui proiectat roman, fiind şi publicate de Nerval în 1842 sub titlul *Un roman de făcut* şi nu drept documente de corespondenţă cu valoare autobiografică, deşi Jenny Colon este un personaj real — actriţa iubită cu pasiune de Nerval şi căpătînd în operă dimensiuni mitice. Textul *Octavie*, din volumul *Fiicele focului*, cuprinde două mari fragmente din scrisoarea citată, aproape fără nici o modificare : pasajul care descrie viziunea nervaliană a morţii sub forma figurii unei femei „încununate cu trandafiri păliţi ca la sfîrşitul unui festin", aşteptîndu-l pe poet surîzînd la căpătîiul unei femei adorate. Cel de-al doilea fragment reperabil în cele două texte este de asemenea centrat pe ideea morţii — se regăsesc în

---

[12] Am notat cu (A) versiunile din *Himere* şi cu (B) pe cele din *Alte Himere*. Raportul între (A) şi (B) nu este cronologic, versiunile (A) fiind de fapt ultimele ca dată de apariţie.

[13] Pentru o analiză mai amănunţită v. şi studiul nostru *Nerval — une syntaxe poétique*, Analele ştiinţifice ale Univ. „Al. I. Cuza" tomul XXIII, 1977, pp. 67–74.

ele cîteva motive tipic nervaliene : obsesia sinuciderii, revolta împotriva divinității etc. Un alt text utilizat de mai multe ori este o cunoscută scenă de travestire care pune în scenă o căsătorie simulată între doi tineri : *Sylvie* — cap. VI, *Plimbări și amintiri* — cap. V, *Marchizul de Fayolle* — cap. X, fragmentul ⟨*O amintire*⟩. Eroii costumați devin personaje ale unui alt secol, timpul este abolit iar travestirea devine metafora unei fugi a eroului față de propriul eu, în căutarea alterității. Compararea textelor reluate pune în evidență, de această dată, diferențe mult mai mari care nu reușesc însă să-i modifice esența, de pildă, numele personajului feminin e de fiecare dată altul, unele formulări diferă destul de mult. Din aceste rațiuni, am putea considera că este vorba doar de un motiv care revine, conexat cu cele din seria măștii — voalului — dublului — asemănării (toate prezente, și chiar în mod predilect, și la Eminescu). Faptul că, de fiecare dată însă, motivul se dezvoltă într-o „scenă" de dimensiuni aproximativ egale și pasibilă de a fi detașată din substanța care o înglobează ne îndreptățește să susținem că este mai degrabă vorba despre un text care circulă.

În ceea ce privește exemplele eminesciene, în poezie, ele sînt extrem de numeroase — inventarul lor exhaustiv ar depăși obiectivele prezentului studiu. El este, de altfel, deja făcut în notele și comentariile lui Perpessicius, inegalabile prin rigoare și minuție. Am insistat asupra exemplului nervalian dat fiind că, în cazul său, jocul circularității antrenează un număr mult mai restrîns de texte, ceea ce îl face cu mult mai evident. La Eminescu, rețeaua recurențelor este cu mult mai deasă și întortocheată. Mecanismul ni se pare însă foarte asemănător cu cel nervalian. Vom menționa, spre ilustrare, cîteva dintre exemplele cele mai cunoscute : integrarea fragmentului *Egipetul* în ansamblul *Memento mori*, prezența uneori în stare embrionară, germinativă a peste douăzeci de fragmente de poeme, sintagme specifice, versuri-cheie în piesa *Bogdan Dragoș* : *Feciorul de împărat fără de*

stea, *E împărțită omenirea, Călin, Dormi, Melancolie, Strigoii, Povestea codrului, Icoană și privaz, Codru și salon, Afară-i toamnă, Pierdută pentru mine, zîmbind prin lume treci, Te duci, Din valurile vremii, Peste vîrfuri, Atît de fragedă, Gemenii* etc. [14] ; *Mortua est ! Noaptea, Sarmis* au prins formă inițial tot în cuprinsul proiectelor dramatice, fiind apoi detașate ca poeme independente ; poemele *Cugetările Sărmanului Dionis, Înger de pază* desprinse din textele în proză ; un exemplu similar cu deplasarea unităților în sonetele nervaliene este oferit de una din variantele sonetului *Cînd însuși glasul* din care vor fi desprinse terțetele și utilizate în sonetul *Oricîte stele ;* [15] deplasarea de unități strofice poate fi semnalată și în textele *Tu mă privești cu marii ochi....* și *Terține ;* poemul *Sara pe deal* se regăsește integral și în poemul mai amplu *Ecò ;* fenomene de acest tip care s-ar putea numi intertextualitate internă sînt perceptibile și în poemele înrudite *Făt-Frumos din tei, Povestea teiului, Povestea codrului, Dorința.*

În proză, exemplele sînt mai puțin numeroase și mai ușor identificabile. Dintre acestea semnalăm : relatarea onirică prezentă în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu ;* textul *Umbra mea* integrat în *Sărmanul Dionis.* [16]

Acest procedeu al facerii și desfacerii necontenite a textului, al reluării și asamblării unităților după noi formule are ceva din tehnica bricolajului sau a colajului. Studiind manuscrisele din toate punctele de vedere, în elementele lor cele mai concrete, „jocul creionului roșu" sau culoarea cernelii, Perpessicius ajunge la convingerea că, atunci cînd proceda la elaborarea unei forme ultime, Eminescu lucra cu toate manuscrisele în față, asamblînd probabil fragmente de pro-

---

[14] v. și G. Munteanu, studiu introductiv la *Opere* IV, *Teatru,* Minerva, 1978, p. XI, precum și Aurelia Rusu, *Cuvîntul editorului, ibidem,* p. C VI.

[15] v. Perpessicius, *Opere,* vol. II, pp. 125–126.

[16] Nu luăm aici în discuție diferențele ce intervin de la un text la altul : schimbarea de persoană, a instanței narative, deosebiri lexicale etc.

veniențe diferite sau redactate în momente diferite.

În conexiune cu acest fragmentarism fundamental prezent la toate nivelele operei, ar trebui semnalat și un alt aspect (ținînd tot de avant-text) comun celor doi autori — ceea ce s-ar putea numi fascinația proiectelor. Operele ambilor, relativ restrînse ca întindere, par a fi într-adevăr niște fragmente în raport cu anvergura proiectelor, calificate nu o dată, în cazul lui Eminescu, drept „lionardești" și „uriești".[17] În acest sens, ni se pare deosebit de elocvent să comparăm două texte de importanță capitală pentru fiecare dintre autorii lor : *Proiect de opere complete* pe care Nerval îl înmînează unui editor cu trei zile înainte de moartea sa și planurile lui Eminescu pentru amplul ciclu dramatic *Dragoș Vodă* — „dodecameronul dramatic", *Ms. 2275,* f 175 v, cuprinzînd titlurile a zece piese proiectate precum și listele de titluri, tot dramatice, din *Ms. 2279,* f. 103 v., privind ciclul destinat Mușatinilor. Să adăugăm la aceasta, prețiosul tablou „ipotetic" pe care îl alcătuiește G. Călinescu[18] și care, format din trei secțiuni, Teatru, Proză, Poeme lungi, comportînd fiecare cîte patru „epoci" (prestudențească, studențească, Iași, București), reprezintă o adevărată radiografie a operei, nu numai în realizarea dar și în virtualitățile ei.

Proiectul nervalian este o listă amplă compusă din mai multe secțiuni (v. I, XXXIII – XXXIV) : Cărți, Poezii, Lucrări începute sau inedite, Drame și Opere etc..., Subiecte, Ziare, în șpalt, Cugetări, Filozofie, Religie — 2 volume de manuscrise. Comentatorii au arătat că această listă conține destule erori de datare pentru textele publicate sau alte amănunte. Lucrul important este însă voința, foarte pregnantă și la Eminescu, de a organiza și domina ansamblul, de a-i da coerență, atribuind fiecărei părți un loc

---

[17] Pentru amănunte, v. G. Munteanu *(op. cit.)* care le consideră un adevărat „hybris" al creației, fără echivalent în literatura lumii (p. LXXXI).

[18] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu,* EPL, 1969, vol. I, pp. 329–330.

bine definit. Ca și la Eminescu, partea cea mai importantă nu este cea deja elaborată ci ceea ce rămîne de făcut — opera, niciodată terminată, există într-o perpetuă devenire. Este interesant de remarcat la ambii locul predilect acordat producțiilor dramatice. S-ar spune că anvergura proiectelor este invers proporțională cu realizarea lor, [19] cunoscut fiind faptul că, în ciuda încercărilor foarte valoroase, teatrul este domeniul în care ambii au reușit cel mai puțin.

Ceea ce interesează însă, la sfîrșitul acestui examen, fatalmente incomplet, al fragmentarismului eminescian și nervalian este voința frapantă a celor doi poeți de organizare armonică a părților, de instaurare a ordinii în dezordine, de „recompunere" a elementelor disonante, contradictorii. Considerăm că aceasta este cheia de boltă a celor două universuri poetice pe care ne-am propus să le confruntăm, nucleul generator, ideea centrală care, sub o formă sau alta, se va regăsi reverberată în toate ungherele operei, de la formulele predilecte (adesea uimitor de asemănătoare la ambii) pînă la reprezentări simbolice sau configurații tematice și textuale.

Prin această dispoziție spre scrierea fragmentară, Eminescu și Nerval se definesc încă o dată ca adevărați romantici. Fragmentarismul este, se știe, una din componentele esențiale ale epistemei romantice, [20] iar *fragmentul*, sub diferitele sale forme (aforism, maximă, cugetare), ridicat de promotorii esteticii roman-

---

[19] G. Călinescu este cel care, cu vocația aprecierii ansamblului, pune foarte bine în evidență această discrepanță: „Eminescu a început să publice versuri în 1866, deși încă din 1865 avea alcătuită poezia *Din străinătate*. De atunci pînă la moarte a tipărit puțin și a plănuit mult". „Față de mormanul de planuri și încercări inedite, cele mai multe de dramă, față de o așa uriașă voință de creație, opera rămasă, alcătuită mai ales din scurte poezii e neînsemnată. Eminescu, mort sufletește la 33 de ani, nu apucase a arunca din spiritul său decît firimituri, sclipitoare firimituri". (*Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 329, 331). Cele afirmate sînt perfect valabile și pentru Nerval.

[20] v. G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, Payot, 1982, ch. XII.

tice la rangul de gen de sine stătător. El este reprezentat cu strălucire mai ales în romantismul german de textele reunite în caietele *Athenäeum*, de scrierile lui Novalis și Jean Paul Richter, dar și de filozofi și oameni de știință romantici care practică adesea scriitura fragmentară. Aceasta este intim legată de caracterul deschis al poeticii romantice, de aspirația operei și de condiția sa paradoxală de a surprinde infinitul lumii în cadrul său finit. „*Macrocosmosul*, sau lumea cea mare, a fost ridicat prin știință cabalistică ; *microcosmosul*, sau lumea cea mică, este răsfrîngerea chipului său în toate cugetele", scrie Nerval în finalul textului *Aurélia*. Fragmentul este, pentru romantic, „mica operă", opera în miniatură, destinată să o refacă pe cea mare ; fragmentul devine astfel spațiul de manifestare al unui raport dialectic între finit și infinit, caracteristic pentru organonul romantic. Fragmentul mai este și contestare a sistemului , este elogiul cunoașterii fulgurante, concentrată în momente și etape privilegiate. Fragmentul poate fi ruină, rest, „moloz" dar o ruină care înseamnă — și romanticii au descoperit acest adevăr — un nou început, un nucleu germinativ, o explozie purtînd în sine o evoluție viitoare. Exemplele nervaliene și eminesciene nu fac decît să confirme și să dezvăluie marea forță a gîndirii fragmentare în perpetuă mișcare și înnoire.

IV. PROZA

„Lumea-i umbra unui nor și visul unui dormind."
Eminescu, *Ms. 2258*

„Rêve habit tissé par les fées et d'une délicieuse odeur."
Nerval, *Notes manuscrites*

După cum au arătat diferiți comentatori, proza eminesciană, deși nu de mare întindere, se caracterizează printr-o mare adîncime și printr-o destul de mare diversitate, cel puțin în intențiile ei, căci, așa cum am precizat, fragmentarismul aici se manifestă pregnant. O trăsătură comună a prozei eminesciene și a celei nervaliene este, cum am mai subliniat, dificultatea încadrării în clasele generice stabilite. Proza celor doi este într-adevăr, pentru a folosi inspiratele cuvinte ale lui Perpessicius, o „plasmă comună", o rezervă de imagini și idei, în perpetuă mișcare. Cu toate acestea, etichetările generice au fost făcute și, chiar dacă nu corespund pe deplin specificității prozelor în discuție, ele servesc drept puncte de reper pentru amendamente și nuanțări necesare. Ne vom opri în continuare asupra elementelor comune care, din acest punct de vedere, îi apropie pe Eminescu și Nerval. Discuția ni se pare oportună, deoarece lucrul evident de la început este atitudinea lor foarte asemănătoare față de tratarea diferitelor genuri. Asemănarea vine desigur, în primul rînd, din ambianța romantică comună dar, probabil, și dintr-o disponibilitate psiho-intelectuală asemănătoare.

Genuri

Basmul. Eminescu debutează ca prozator în 1870, cu un basm, *Făt-Frumos din lacrimă*. Faptul nu este întîmplător ci chiar emblematic – proza eminesciană (și nu numai ea) stă aproape în totalitate sub semnul basmului. Perpessicius vede în predilecția pentru basm una din constantele spiritului eminescian.[1] Aceasta pentru că, explică distinsul exeget, citînd pe Hasdeu și Schopenhauer, basmul este „literatura visului" ; or visul (cu diferitele sale ipostaze : visare, iluzie, viziune, speranță etc.) este marca distinctivă a creației eminesciene. De oriunde am privi lucrurile, Eminescu ne apare, înainte de toate, ca un mare poet al visului. Pentru a puncta propensiunea eminesciană către basm, este poate necesar să amintim cîteva lucruri cunoscute : pe de o parte, interesul poetului pentru basmul popular, interes derivînd și din preocuparea sa mai cuprinzătoare pentru folclor. Aceasta se subordonează la rîndul său unui program romantic general, cu desfășurare și la noi, program la care Eminescu aderă cu obișnuita-i hărnicie.[2] Pe de o parte, această deschidere se află în el însuși, sădită încă din copilărie, pe cînd cutreiera pădurile ținutului natal, îmbogățită mai tîrziu, în timpul peregrinărilor sale prin diferitele regiuni românești.

Situația este identică la Gérard de Nerval : adeziune la programul romantic, dublată de un interes personal și afectiv. La poetul francez, preocuparea pentru cîntecul popular și legendele vechi este mai strîns legată de biografia sa interioară ; frumoasele creații populare, pe care le consideră pure, autentice, nealterate de cultură, sînt, pentru el, inextricabil

---

[1] Perpessicius, *Proza literară a lui Eminescu*, *Opere*, vol. VII, p. 32.

[2] Pentru activitatea lui Eminescu în domeniul folcloristicii cît și pentru ecourile literaturii populare în operă, v. mai ales Perpessicius, *Eminescu și folclorul*, *Opere*, vol. VI, Ed. Academiei Române, 1963 ; E. Simion, *Proza lui Eminescu*, E.P.L., 1964 cap. *Fabulosul popular în ipostaze romantice* ; Gheorghe Drăgan, *Poetică eminesciană*, Junimea, 1989.

asociate cu amintirile din copilărie și adolescență :

„Sentimentul miraculosului, gustul călătoriilor îndepărtate au fost fără îndoială pentru mine rezultatul acelor prime impresii cît și a șederii mele îndelungate și izolate la țară, în mijlocul pădurilor. Lăsat adesea în grija slujitorilor și a țăranilor, mi-am hrănit spiritul cu credințe bizare, cu legende și cîntece vechi. Putea să se nască din asta un poet și nu sînt decît un visător în proză". (*Plimbări și amintiri*, tr. n.).

Aceasta explică de ce majoritatea scrierilor nervaliene autobiografice de evocare a amintirilor integrează crîmpeie de poezii și cîntece populare sau povestiri legendare. (*Angélique, Sylvie*) :

„De fiecare dată cînd mi se îndreaptă gîndul spre amintirile din ținutul Valois, îmi revin în minte, cu nespusă plăcere, cîntecele și povestirile care mi-au legănat copilăria. Casa unchiului meu era plină toată de voci melodioase, și cele ale slujnicelor care ne urmaseră la Paris cîntau cît era ziulica de mare baladele vesele din tinerețea lor, cărora din păcate, nu le pot cita ariile". (*Cîntece și legende din Valois*).

„Încă o arie cu care am fost legănat. Amintirile din copilărie îți reînvie în suflet cînd ai ajuns la jumătatea vieții. E ca un manuscris palimpsest ale cărui rînduri au proprietatea să reapară prin procedee chimice.

Fetițele au reînceput împreună un alt cîntec, încă o amintire." (*Angélique*).

Pentru Nerval, vechile cîntece și legende devin simbolul unui trecut învăluit de o aură mitică, asociindu-se, de fiecare dată, cu un sentiment patriotic de atașament față de pămîntul natal, foarte asemănător cu cel care-l animă și pe poetul român. Întoarcerile în regiunea sa natală, Valois, au valoarea unei renașteri :

„... am impresia că respir un alt aer ; și, punînd piciorul pe pămînt, încerc un sentiment încă și mai viu decît cel care mă însuflețea odinioară cînd tre-

ceam Rhinul înapoi : pămîntul natal înseamnă de două ori patria". (*Plimbări și amintiri*, tr.n.).

Față de Eminescu, interesul lui Nerval pentru folclor este mult mai personalizat. Atunci cînd culege producții populare o face, se pare, în chip mai puțin organizat decît Eminescu, mai degrabă cu un ușor diletantism. Pe de altă parte, referirile la „vechile romanțe" impregnează opera de la un capăt la altul. În plus față de Eminescu, Nerval dorește să fie, ca în mai toate domeniile pe care le-a abordat, și un teoretician. Astfel, trebuie menționate cîteva texte care, dacă ar fi fost duse pînă la capăt, ar fi putut deveni studii de referință : *Cîntece și legende din Valois*, cel mai important, precum și textele de mai mică întindere, reunite de autorii primei ediții Pléiade sub titlul *Asupra cîntecelor populare*, la care trebuie să adăugăm referirile răzlețe din textele autobiografice deja citate : *Plimbări și amintiri*, *Agélique*, *Sylvie*. [3]

Am făcut acest mic excurs pentru a lumina mai bine prezența basmului la Eminescu și la Nerval. La ambii, îl întîlnim atît în forma populară autentică, mai numeroase la Eminescu (*Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta vîntului*, *Finul lui Dumnezeu*, *Vasilie finul lui Dumnezeu*), unul singur la Nerval (*Crăiasa peștilor* inclus în ciclul *Cîntece și legende din Valois*). Basmului cult eminescian, *Făt-Frumos din lacrimă*, care stă alături de toate celelalte proze fără să pălească, i-ar putea corespunde, în opera nervaliană, cele două povești orientale incluse în *Călătorie în Orient : Povestea califului Hakem* și *Povestea despre Regina Dimineții și Soliman domnul duhurilor*. Ca și *Făt-Frumos din lacrimă*, ele sînt rezultatul unei elaborări foarte personalizate, purtînd amprenta inconfundabilului stil nervalian. La Eminescu, în cazul căruia opera poetică este cu mult mai întinsă, trebuie semnalate și basmele versificate după modele folclorice, dintre care se detașează mai pregnant *Călin Nebunul*, *Fata-n grădina de aur* și *Miron*

---

[3] Pentru o tratare completă a problemei, v. P. Bénichou, *Nerval et la chanson folklorique*, José Corti, 1970.

și frumoasa fără corp. În afară de aceasta, după cum se știe, numeroase poeme eminesciene sînt „povești", populate cu zîne, crăiese și feți-frumoși, bătrîni înțelepți, și tot arsenalul genului. Tendința există și la Nerval de a impregna totul de o atmosferă de basm (femeile sînt zîne, apar spiriduși, gnomi etc). Spre deosebire însă de Eminescu, unde, cu toată individualizarea stilistică, basmul rămîne totuși basm, la Nerval este vorba mai mult de o poetizare, o mitizare a percepției, o transfigurare perpetuă a realului prin filtrul unei mitologii personale prea puternică față de constrîngerea unui gen.

Nuvela. *Sărmanul Dionis* poartă sub titlu indicația „novelă" ; titlul *Cezara* este însoțit de un asterisc și indicația în subsol „Novelă originală", la fel *La aniversară* calificată drept „narațiune originală". Titlul nervalian *Fiicele focului* este de asemenea însoțit de indicația „nouvelles" (nereprodus de toate edițiile). Putem să acordăm încredere absolută acestor „chei" (în sens muzical) de lectură ? Am subliniat mai sus incapacitatea celor doi autori de a se plia, în proză — în spațiul poetic lucrurile stau cu totul altfel, pentru ambii —, rigorilor unui gen. Indecizia lui Eminescu însuși între „novelă" și „narațiune" nu e în măsură să ne ajute. De ce *La aniversară* nu este nuvelă ci doar narațiune ; și de ce celelalte două nu sînt și ele narațiuni ? Care sînt criteriile de atribuire a calificativului ? Diferența să rezide oare în dimensiunile textului, narațiunea fiind mai scurtă iar nuvela mai amplă, în dezvoltarea pluriplană a celei din urmă și monoplană a primei ? Să mai observăm că indicațiile generice menționate ce însoțesc titlurile apar numai în cazul prozelor antume (valabil și pentru *Fiicele focului*). Amănuntul indică o dependență clară, poate chiar inconștientă, față de un anume orizont de așteptare al unui public obișnuit cu anumite genuri.

Avem, în orice caz, de-a face cu elemente paratextuale și arhitextuale [4], care țin de o dimensiune pragmatică a operei și care stabilesc un „contract" sau „pact" generic cu cititorul. Așa cum arată însă și Genette, acest „pact", această convenție de lectură poate fi transgresată de către cititori care pot vedea într-un text altceva decît ceea ce numește indicația paratextuală. Dar pactul poate fi trădat și de textul însuși, care este altceva decît ceea ce desemnează, în cazul nostru, vocabula infratitulară.

Comentatorii lui Nerval au subliniat, aproape fără excepție, că a numi textele din *Fiicele focului* (sau celelalte proze) „nuvele" înseamnă a le lipi o etichetă comodă care nu le poate surprinde specificitatea. S-a spus că ele sînt „povestiri" (récit), neputîndu-se da termenului decît o definiție negativă. Citām pe Raymond Jean, după care povestirea nervaliană s-ar putea defini prin „ceea ce la Nerval nu este, în mod vizibil, nici nuvelă, nici poveste, nici cronică, nici jurnal, nici poem în proză, dar nu se poate defini altfel decît printr-o mișcare narativă pură, necorespunzînd nici unei scheme prestabilite, inventîndu-și în fiecare clipă linia și forma, creîndu-și propria sa modulație prin intermediul vocii unui *povestitor (récitant)* vorbind la persoana întîi. [5] S-a mai spus că unele

[4] Termenii sînt introduși și definiți de G. Genette, *Palimpseste* — La littérature au second degré, Seuil, 1982. Paratextul este format din titlu, sub-titlu, intertitluri, prefață, post-față, argumente, note marginale, infrapaginale, terminale, moto-uri, ilustrații și alte tipuri de „semnale accesorii" autografe sau alografe care constituie un anturaj, un fel de comentariu al textului, orientînd lectura. *Arhitextualitatea* este un tip de relație textuală (de obicei indicînd apartenența generică) instaurată printr-o mențiune paratextuală titulară *(Poezii, Eseuri, Romanul Trandafirului* etc.) sau infratitulară, indicația *Roman, Povestire, Poeme* etc. (v. exemplele noastre) — pp. 9, 11 ; v. și G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Seuil, 1979.

[5] R. Jean, *La poétique du désir*, Seuil, 1975, p. 38. Semnalăm ambiguitatea termenului *„récitant"*, imposibil de păstrat în traducere, trimițînd la cel care spune povestirea (récit), cît și la un posibil *recitator*, avînd în vedere importanța acordată în definiția lui R. Jean vocii puternic subiectivizate prin persoana întîi.

texte sînt meta-povestiri, deoarece ele se autoreflectă prin secvențe metatextuale distribuite diferit, fiind adesea, de fapt, povestirea povestirii care se face (*Angélique*, *Sylvie*, *Aurélia*) și înglobînd uneori tot felul de alte texte — manuscrise, poeme, scrisori etc. — care îl deschid spre altceva. [6]

La Eminescu, în ceea ce privește primul aspect — subiectivizarea extremă a povestirii prin „vocea" care organizează totul potrivit unei logici proprii — lucrurile sînt puțin diferite în sensul că, în cazul său, avem de-a face cu o subiectivitate mult mai bine deghizată. Substanța este foarte personală (aceeași ca în poezie) din punctul de vedere al formulărilor favorite, teme, motive etc., dar organizată sub aparențe mai obiective : narațiunea se face aproape întotdeauna la persoana a treia (excepție *Umbra mea*) iar construcția de ansamblu (*Sărmanul Dionis*) respectă destul de fidel tiparul nuvelei romantice germane. Din punctul de vedere al autoreferențialității, textele eminesciene se apropie însă mult de cele nervaliene. Secvențele metatextuale sînt numeroase, plasate îndeosebi în puncte privilegiate — început, sfîrșit, cînd naratorul simte nevoia de a-și explica propriul text sau de a-l racorda la un intertext, această racordare constituind și ea o explicitare dar și o contestare, din interior, a convenției : citatul din Théophile Gautier (nu putem să nu amintim, dintr-o scrisoare către Nerval !) în finalul *Sărmanului Dionis*, citarea lui Dumas în prima frază din *Geniu pustiu*. Exemplul cel mai convingător este furnizat de secvența finală din *Sărmanul Dionis* : „Două vorbe concluzive..." Autorul trebuie să conchidă apărînd în scenă, cititorul să se lămurească dar, contrar așteptărilor, enigma crește în loc să se rezolve :

[6] O soluție ar putea fi parțial oferită de apelul la noțiunea de *Märchen*, definită de Novalis drept formă privilegiată de expresie a idealismului magic ; potrivit concepției lui Novalis, *Märchen* nu este numai un gen poetic ci și o stare de spirit, un mod eminamente poetic de percepere a realului, mod ce ni se pare foarte apropiat de cel nervalian (v. G. Gusdorf, *L'homme romantique*, loc. cit., pp. 134–135).

o avalanșă de întrebări copleșitoare, fără răspuns evident, care, în loc să închidă textul, îl deschid spre o infinită incertitudine :

„Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva (...) ? Nu cumva sîntem (...) ? Nu este oare omenirea (...) ? Nu sînt aceeași actori (...) ? Și cum s-ar putea ca cineva (...) ?“

Sîntem foarte aproape de sfîșietoarea indecizie nervaliană :

„Zugrăvind detaliile acestea, ajung să mă întreb dacă sînt reale sau dacă le-am visat“ *(Sylvie).*

„Să iubești o călugăriță sub chipul unei actrițe ! Și dacă era aceeași !... Să înnebunești, nu alta !“

(Ibidem)

Secvența finală din *Sărmanul Dionis* seamănă foarte mult, avînd și un statut analog, cu secvențele finale — tot concluzive și metatextuale — din finalul textelor nervaliene *Angélique* și *Sylvie*, secvențe intitulate, respectiv, *Cugetări, Ultima filă.* Textele mai seamănă și din punct de vedere al pluralității nivelelor care interferează prin inserarea în textul bază a unor texte „străine“ : poemele din *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu,* scrisoarea lui Dionis către Maria, scrisoarea lui Euthanasius, scrisoarea Cezarei către Ieronim, a lui Ieronim către Cezara, a lui Ieronim către Euthanasius în *Cezara,* scrisorile și manuscrisul lui Toma Nour precum și scrisoarea lui Poesis în *Geniu pustiu.*

Mai puține probleme de încadrare pun, după părerea noastră, *Avatarii faraonului Tlà* și *Moartea lui Ioan Vestimie,* care, urmînd destul de fidel modèle consacrate (Gautier, Poë), nu contrazic canoanele nuvelei fantastice clasice. O îndoială subzistă asupra *Avatarilor...* : datorită dimensiunilor textului și neterminării sale — structura secvențială, deschisă (asemănătoare cu cea din *Aurélia*), în acord cu serialitatea proprie șirului de avatari sau a etapelor succesive ale inițierii —, el ar putea fi considerat și drept un fragment de posibil roman. Ambele texte au cîte

un corespondent nervalian : din punct de vedere formal (structura serială menționată), *Aurélia* corespunde mult *Avatarilor* ; din punct de vedere tematic (migrația sufletului sub diferite forme și în diferite epoci), raportarea la nervalianul *Măgarul de aur* (avatar el însuși al textului lui Apuleius, la care Nerval se referă adesea) este inevitabilă. Eroul își povestește parțial (ca și *Avatarii*, textul e neterminat) povestea călătoriei sufletului în diferite corpuri :

„M-am văzut copil, bărbat, femeie, rînd pe rînd, murind ca și ceilalți, din întîmplare sau din voința destinului, sufletul meu a parcurs toată scara umană, am fost rege, împărat, căpetenie indiană, artist, burghez, soldat, grec, indian, american, francez chiar. Acum șase ore am murit în China din exces de opium și după ce m-am desfătat plutind dintr-o mare în alta..." (*Măgarul de aur*, tr.n.).

Într-o rafinată oglindire a textului în propria sa substanță, Peregrinus povestește însă și călătoria propriei sale povești, de la un autor la altul.

„Iată că vor fi în curînd șaisprezece secole de cînd locuiesc pe acest glob sub mii de forme care nu-mi aparțin. Am fost mai întîi acel faimos Lucius ale cărui metamorfoze au fost celebrate de trei ori. Mai tîrziu, m-am numit Peregrinus Proteus, cinicul. Lucian și Wieland v-au făcut să cunoașteți povestea mea".

(Ibidem)

Așa cum vom vedea în continuare, ideea metempsihozei legată de permanența unui tip etern manifestat sub diferite forme (archaeus) este, ca și pentru Eminescu, una din axele ordonatoare ale universului nervalian.

Tema și procedeele din *Moartea lui Ioan Vestimie* se regăsesc în povestirea lui Nerval, și ea neterminată, *Contele de Saint-Germain* unde, ca și la Eminescu, personajul este un mort reînviat sub formă nouă. În ambele cazuri, asistăm la situațiile bizare și de neînțeles, pentru personajul însuși sau pentru cei din jur, născute din interferența între vechea viață și noua identitate : „are într-adevăr trăsăturile, vocea și

chiar sciatica prietenului meu dar, pe cuvînt de onoare, cred mai degrabă că este un fals viu sau un fals mort !", exclamă uimit unul din cei care asistă la întîmplare, în povestirea nervaliană. Să adăugăm că, în ambele cazuri, avem de-a face cu texte scurte, structurate în trei momente — de această dată nu mai este vorba despre o succesiune, ci de un fapt singular dar pasibil, eventual, de a fi integrat unui şir de fapte similare — Nerval integrează de altfel textul, sub forma unei variante, şi la începutul *Măgarului de aur*, mai sus menţionat.

O mai minuţioasă confruntare a celor două texte ar putea pune în evidenţă şi alte similitudini de detaliu.

Romanul. *Geniu pustiu* este un roman, început cu febrilitate în anii de tinereţe, niciodată terminat. *Naturi catilinare* este un mare proiect, niciodată realizat sau doar parţial în *Geniu pustiu*. Se ştie, şi lucrul este confirmat de dovezi indubitabile (corespondenţa cu Iacob Negruzzi, însemnările manuscrise [7]), că Eminescu a fost mereu urmărit de ideea de a realiza un roman. Poate pentru că romanul, reprezentînd „metafora vieţii" (*Geniu pustiu*), i-ar fi putut procura, întrupată într-un produs al spiritului său, imaginea vie, fidelă, a acelei totalităţi la care a aspirat întotdeauna şi pe care a încercat să o atingă pe diferite căi (v. poemele lungi, proiectele dramatice). Cert este că romanul mereu visat rămîne veşnic „o carte de nefăcut" (*un livre infaisable*) pentru a folosi cuvintele omologului său spiritual, Gérard de Nerval, care, din motive similare poate, se află în aceeaşi situaţie. Ideea romanului este mereu prezentă şi la Nerval, nu numai în operă dar şi în viaţă, din care i-ar place să facă un roman :

„Tu ştii (...) că-mi place să-mi orînduiesc viaţa ca pe un roman, şi că mă pun cu plăcere în situaţia unuia dintre acei eroi activi şi hotărîţi care vor cu

---

[7] v. Perpessicius, *Proza literară a lui Eminescu, Opere*, v. VII, p. 24–25.

orice chip să închege în jurul lor drama, nodul, interesul, într-un cuvînt acţiunea". *(Călătorie în Orient)*.
„ (...) îmi aranjez după voie viaţa ca un roman".
(Scrisori către Jenny Colon, tr.n.).

Şi la Eminescu, romanul şi viaţa sînt interşanjabile – precum la ambii visul şi viaţa (dar romanele nu au fost oare adesea comparate ca visele romancierului ?). În *Geniu pustiu*, romanul apare ca o contravaloare a vieţii, ca o posibilă prelungire a ei după moarte, o viaţă care, prin lectură, se împarte cu alţii :

„După ce voi muri îţi voi testa într-o broşurică romanul vieţii mele şi vei face din lungii, din obosiţii mei ani, trişti, monotoni şi plînşi, o oră de lectură pentru vrun cutreierător de cafenele, pentru vrun tînăr romanţios sau pentru vro fată afectată, care nu mai are ce pierde, care nu mai poate iubi şi care învaţă din romane cum să-şi facă epistolele de amor".

Scena în care Toma Nour şi naratorul pariază pe vieţile lor transpuse în formă de scriere fictivă este emblematică şi elocventă pentru modul în care Eminescu concepe raportul viaţă-artă şi pentru valoarea acordată literei scrise :

„— (...) Pe ce ne prindem ?

— Pe ce ţi-am spus, replică Toma, pe biografiile noastre scrise în formă de nuvele. De-oi muri eu înainte, ţi-o las pe-a mea, de-i muri tu, moştenesc eu pe-a ta, şi-atîta-i tot."

Ca şi în cazul lui Eminescu – şi chiar mai mult, avînd în vedere că, din punctul de vedere al operei realizate, el este mai mult prozator decît poet –, la Nerval, proiectele romaneşti sînt numeroase, discuţiile despre roman frecvente, nostalgia romanului nefăcut apăsătoare :

„Ce roman frumos s-ar fi putut totuşi face cu aceste date". *(Iluminaţii*, Note).

„Ce roman frumos aş face dacă mi-ar fi cugetul mai liniştit ! Dar prea multe lucruri mi se oferă laolaltă în momentul în care vă scriu."
(Scrisori către Jenny Colon)

„Nu așteptați de la mine fraze de roman, nu sînt nici Saint-Preux, nici Werther ; sau mai bine spus, simțirea mea e prea puternică pentru a scrie ca ei scrisori elocvente și aranjate.

Ce roman frumos v-aș scrie, dacă aș fi mai puțin sincer !... Ani întregi de spaime, de vise, de planuri ar vrea să se înghesuie într-o frază, într-un cuvînt..."

(Ibidem)

Așadar, poetului nu-i lipsesc ideile, nici faptele, deci substanța romanului („aș fi capabil să scriu romane !", *Fragments des Faux Saulniers*), dar dacă el rămîne, ca și Eminescu, un „detestabil romancier" (Ibrăileanu, Călinescu) este pentru că, fiind, așa cum am mai spus, esențialmente poet, este prea sincer și prea înflăcărat în momentul în care scrie. El nu reușește să-și ia distanța necesară, să fie destul de rece pentru a elabora o construcție riguroasă ; fiind prea adevărat și dorind să spună prea multe lucruri deodată, sub imperiul unor trăiri prea puternice, nu mai reușește să inventeze. Exegeza nervaliană a subliniat nu o dată lipsa de imaginație a autorului *Fiicelor focului*, de care el însuși se plîngea mereu, de unde și caracterul pregnant autobiografic al întregii opere, precum și căutarea dramatică de surse de inspirație într-un real perpetuu transfigurat, mitizat, impregnat de vise și viziuni. („Există, cum bine știți, povestitori care nu pot inventa fără să se identifice cu personajele imaginate de ei" – *Lui Alexandre Dumas*. Prefață la *Fiicele focului*).

„(...) sînt dintre acei scriitori a căror viață este strîns legată de lucrările care i-au făcut cunoscuți. Nu sîntem oare, fără să vrem, subiectul unor biografii directe sau deghizate ? Ești oare mai modest dacă apari într-un roman sub numele de Lélio, Octave sau Arthur, sau dacă-ți trădezi cele mai intime emoții într-un volum de poezii ? Să ne fie iertate aceste elanuri de personalitate, nouă, celor care trăim sub privirile tuturor și care, acoperiți de glorie sau pierduți nu mai putem beneficia de obscuritate !" *(Plimbări și amintiri*, tr.n.).

Imaginaţia poeţilor este mai ales verbală, în defavoarea capacităţii de a inventa o lume. De aceea, s-a remarcat, cei mai mari poeţi sînt puţin înzestraţi pentru roman, din lipsă de imaginaţie. Este, probabil, şi scuza celor doi „detestabili romancieri" de care ne ocupăm. Ei se refugiază cel mult în fantastic care este purtător de poeticitate – ca şi poezia, fantasticul reprezintă o deviere referenţială. Ceea ce diferă între poezie şi fantastic sînt procedeele de discursivizare.

Cu toate acestea, aşa cum am mai arătat, el este un romancier potenţial, cunoaşte legile şi „sistemul" romanului şi fragmentele realizate o dovedesc din plin. Cel mai convingător este *Marchizul de Fayolle*, format dintr-un prolog şi două părţi, respectiv şaisprezece şi nouă capitole, ocupînd aproape două sute de pagini, în ediţia Pléiade. Ca şi *Geniu pustiu*, şi în bună tradiţie romantică, este un roman istoric, cu tentă de roman de capă şi spadă, în stilul celor la modă ale lui Alexandre Dumas. Ca şi în *Geniu pustiu*, evenimentele se desfăşoară pe fundalul unei mişcări insurgente – revolta şuanilor din Bretania. Faţă de romanul eminescian, *Marchizul de Fayolle* este însă mult mai riguros construit, momentele se înlănţuie mult mai firesc, ritmul şi stilul sînt foarte bine acordate cu evenimentele puse în scenă.

Proiectul de a scrie un roman, tot istoric, este enunţat cu fervoare şi în prefaţa *Fiicele focului*, mai sus menţionată. Romanul care ar fi trebuit să-l aibă ca erou pe Ilustrul Brisacier, nobil din timpul lui Ludovic al XV-lea, era conceput ca un fel de urmare la *Romanul Comic* al lui Scarron. Nerval nu va reuşi să-şi ducă proiectul pînă la capăt iar romanul va rămîne veşnic „cartea de nefăcut", sintagmă emblematică pentru întreaga operă nervaliană, în perpetuă devenire :

„Renunţînd de acum înainte la faima de inspirat, de iluminat sau de profet, am să vă ofer numai ceea ce dumneavoastră numiţi pe bună dreptate nişte teorii imposibile, *o carte de nefăcut*, al cărui prim

capitol, aici de față, vrea parcă să continue *Romanul comic* al lui Scarron... Vă las să judecați singuri."

Textele care ilustrează însă cel mai bine această perpetuă stare de facere a romanului sînt fragmentele reunite sub titlul *Scrisori către Jenny Colon*. Statutul lor ambiguu a stîrnit nenumărate discuții. [8] După moartea actriței iubite, Jenny Colon, în 1842, Nerval publică în revista *La Sylphide* șase dintre aceste scrisori, sub titlul semnificativ pentru discuția noastră *Un roman de făcut (Un roman à faire)*, încadrate de un prolog și un epilog în care, prin artificiul cunoscut al manuscrisului găsit, scrisorile erau atribuite unui anumit cavaler Dubourjet, mort în 1808 (anul nașterii lui Nerval). De atunci, ipostazele s-au înmulțit pentru a tranșa dilema : este vorba despre adevărate scrisori destinate femeii iubite, supuse apoi unei exploatări literare, sau ne găsim în fața unei părți dintr-un viitor roman epistolar la care Nerval se gîndea demult, în umbra marii sale admirații pentru Rousseau și Goethe ? Răspunsul ne interesează mai puțin. Ceea ce ne interesează este, așa cum am mai subliniat, valoarea titlului *(Un roman de făcut)* care, alături de expresia „o carte de nefăcut", revenind adesea sub pana autorului, definește atît de bine starea și statutul „romanului" nervalian și chiar a operei în totalitate — această operă condamnată, ca și cea eminesciană, la neterminare și a cărei substanță nu cunoaște odihna, perpetuu frămîntată de o sfîșietoare propensiune spre un intangibil „după" (v. și citatele de mai sus).

Eșecul romanesc al lui Nerval se mai poate explica și prin lipsa sa de încredere în realism sau imposibilitatea de a se încadra în limitele sale (v. ciclul de proze *Nopți de octombrie*), ideea reușitei unui roman fiind legată, pentru el, de formula realistă. Așa cum ne propunem să demonstrăm prin analizele ce urmează, fantasticul și oniricul sînt pentru Nerval (și realitatea operei demonstrează că și pentru Emi-

---

[8] v. mai ales Chr. Bomboir, *Les lettres d'amour de Nerval, mythe ou réalité ?* Presses Universitaires de Namur, 1978.

nescu) căi mult mai adecvate tendinţelor spiritului său. Or, poetica genurilor a arătat acest lucru, ambele sînt legate de forme de povestire scurtă pe care Nerval (şi, aşa cum am constatat, şi Eminescu) le mînuieşte mult mai uşor. Este elocvent să cităm, în acest sens, povestirile reunite sub titlul *Contes et facéties* (Poveşti şi farse) — cea mai lungă, *Mîna vrăjită*, de-abia depăşeşte treizeci de pagini (în ediţia Pléiade) ; imediat ce o povestire ameninţă să se prelungească şi să o apuce pe drumuri bătute, se opreşte brusc şi rămîne neterminată. De cel puţin patru ori, Nerval încearcă să scrie romane istorice sau semi-istorice : *Dolbreuse, Le Prince des Sots, Marchizul de Fayolle, Ilustrul Brisacier*[9] — nici unul dintre acestea nu va fi terminat. Credem că vitregia sorţii (atît de asemănătoare cu aceea a poetului român) nu explică întru totul fenomenul.

Convergenţe/ divergenţe. Pentru a conchide această discuţie asupra modului de tratare a genurilor în proză, la Nerval şi Eminescu, să constatăm aşadar, încă o dată, că atitudinea lor este foarte asemănătoare faţă de basm, nuvelă, roman — genuri pe care le integrează universului lor scriptural, într-un chip foarte personal, printr-o adaptare/alterare, conform unei logici proprii. Să mai notăm că, la ambii, se întîlnesc în cadrul acestui tip de proză eşantioane reprezentative şi valoroase de proză poetică nu fără ecou în literatura ulterioară.

Mai palid reprezentată, dar nu cu totul inexistentă, este proza de observaţie realistă : la Eminescu, fragmentele *Aur, mărire şi amor, Părintele Ermo-*

---

[9] *Marchizul de Fayolle* apare în foileton în revista *Le Temps* între 1 martie — 16 mai 1849. Un contemporan, Edmond Georges, care pretindea a-i fi furnizat lui Nerval ideea de bază a romanului, întreprinde continuarea lui şi îl publică astfel completat în 1856. Ediţiile serioase ale operelor lui Nerval nu reţin decît părţile publicate de Nerval însuşi în timpul vieţii. Asupra problemelor romanului lui Nerval, v. R. Jean, *Nerval romancier, Cahiers du Sud*, nr. 331, 1955, J. Richer, *Nerval, Expérience et création*, Hachette, 1963, pp. 234—237.

Iachie Chisăliță, La curtea cuconului Vasile Creangă, Visul unei nopți de iarnă ;[10] la Nerval, ciclul *Nopți de octombrie*. Se impune însă a fi remarcat faptul că, și de data aceasta, avem de-a face cu genuri impure : sub crusta realistă înjghebată în chip vizibil cu greu (deși cu succes) transpare irepresibil structura fundamental romantică a celor doi.

Opera nervaliană în proză este, așa cum am mai precizat, mult mai întinsă. Putem să ne așteptăm deci și la o mai mare varietate. (Ca un contrapunct echilibrant, balanța va înclina asemănător în favoarea lui Eminescu poetul). Astfel, întîlnim la Nerval genuri pe care Eminescu nu le-a practicat (sau n-a mai ajuns să o facă) : literatura de călătorie, bogat reprezentată prin *Călătorie în Orient, Lorely*.

Un loc aparte se cuvine să atribuim prozelor nervaliene din volumul *Iluminații* (1852). Sînt, așa cum precizează autorul însuși într-o secvență introductivă, niște „portrete literare" a cîtorva personaje „excentrice" din secolele XVI–XVIII : Raoul Spifame, abatele de Bucquoy, Restif de la Bretonne, Jacques Cazotte[11], Cagliostro, Quintus Aucler.

După spusele sale, ceea ce întreprinde ține de o „fiziologie morală", care ar merita să stea alături de munca naturalistului, a paleografului sau a arheologului. În realitate, ne aflăm în fața unui hibrid, inventat de Nerval, deoarece textele respective țin în același timp de studiul critic, de biografie dar și de roman. Așa cum au arătat numeroși comentatori, Nerval are nenumărate puncte comune cu cei de care se ocupă, majoritatea dintre ei fii ai unui secol al XVIII-lea (epocă în care, convins de transmi-

---

[10] Pentru o analiză atentă a acestor proze, v. E. Simion, *Proza lui Eminescu*, EPL, 1964. Autorul le califică drept „fiziologii" realiste din perspectivă romantică.

[11] Să notăm această intertextualitate comună cu Eminescu : G. Călinescu și, după el, alți comentatori ai poeziei eminesciene au atras atenția asupra ecourilor posibile sau, în orice caz, asupra apropierilor dintre unele elemente ale fantasticului eminescian și cel al lui Jacques Cazotte cu al său celebru *Diavol îndrăgostit*.

grația sufletelor, Nerval își închipuie că a trăit) impregnat de misticism și credințe oculte. Vorbind despre alții, Nerval se caută necontenit pe sine. Biografiile „romanțate" pe care le scrie sînt de fapt niște autobiografii deghizate, iar personajele în discuție, niște posibili eroi de roman. *Iluminații* mai poate fi citit și ca istoria unei lecturi, ca rezultatul unei lecturi și o reflecție asupra acestei lecturi într-o serie de „conspecte" îmbogățite creator (nu fără asemănare cu unele note de lectură eminesciene). Volumul stă de la început sub semnul cărților (v. și titlul secvenței introductive *Biblioteca unchiului meu*), a unei „mase enorme de cărți îngrămădite și uitate în pod" — putem oare să nu ne gîndim la „claia de cărți vechi" de nelipsit din universul eminescian?

Fantastic/oniric Eminescu este considerat drept primul mare creator de fantastic român. [12] Întreaga sa operă în proză — sau în orice caz textele cele mai reprezentative — este de obicei integrată global sferei fantasticului. [13] Această integrare este, în general, urmată de precizări și nuanțări care încearcă să-i găsească în spațiul respectiv un loc cît mai adecvat specificității sale. Una din problemele cele mai importante, în analiza prozei eminesciene, este deci definirea esenței fantasticului acestei proze (reverberat prin numeroase elemente și în opera poetică și chiar dramatică). Pentru majoritatea comentatorilor, proza fantastică eminesciană este și implicit filozofică, iar din punct de vedere formal este, ca în general orice producție fantastică, de tip narativ (se vorbește întotdeauna de o „povestire" fantastică și nu de o poezie fantastică deși, așa cum am mai arătat, fantasticul nu este lipsit de poeticitate și nici poezia de o viziune și un tip de percepție asemănătoare cu ale fantasticului).

---

[12] Sergiu Pavel Dan, *Proză fantastică românească*, Minerva, 1975.

[13] v. și E. Simion, *Proza lui Eminescu*, EPL, 1964, N. Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Junimea, 1984.

Fiind filozofice, construcțiile respective sînt puse în slujba unui sistem ideatic, își propun să transmită un „mesaj", să argumenteze o teză, să confirme o convingere : relativitatea timpului și spațiului, subiectivismul percepțiilor, logica unui itinerar inițiatic, transmigrația sufletului, o anume concepție despre viață, moarte, dragoste, despre materializarea tipurilor etc. Din aceste motive, fantasticul eminescian a fost considerat drept un fantastic doctrinar urmînd linia cea mai tipică a romantismului și mai cu seamă a romantismului german. Sergiu Pavel Dan, care operează aceste încadrări, în cartea sa *Proza fantastică românească*, stabilește concomitent o multitudine de relații intertextuale din care, spre deosebire de majoritatea comentariilor, numele lui Nerval nu lipsește, ceea ce, desigur, ne ușurează sarcina de a demonstra o apropiere cu care exegeza eminesciană de pînă acum a fost mai puțin obișnuită. Să selectăm din tipologia minuțios diversificată a povestirii fantastice, stabilită de autor pe baza unor criterii ferme, acele puncte care-i alătură, indirect, pe Eminescu și Nerval. În primul rînd, ambii figurează, alături de Novalis, Hoffmann, Balzac, Gautier, Voiculescu, Eliade, printre acei autori care practică un ocultism inițiatic, propriu fantasticului doctrinar și gîndirii magice.

În cadrul temelor mutației fantastice, ambii ilustrează mutația metafizică în timp prin tema reîncarnării (*Avatarii faraonului Tlà* –*Sylvie*) ; Eminescu mai ilustrează, după autor, și răsturnarea cronologiei, prin *Sărmanul Dionis*. Ambii ilustrează, ca exemple privilegiate, conversiunea onirică a realității, viața ca vis – irealitatea lumii (*Sărmanul Dionis* – *Aurélia*). În plus, fără să se întîlnească, potrivit clasificării în discuție, Eminescu mai ilustrează mutația metafizică în spațiu – călătoria miraculoasă (*Sărmanul Dionis*) ; dedublarea fantastică, sub forma motivului androginului (*Sărmanul Dionis*, *Cezara*) ; transfigurarea infernală a ambianței (*Fragment*, *Toma Nour în ghețurile siberiene*). Nerval ar ilustra și el,

independent, devenirea nefirească a omenescului în ipostaza de emancipare de biologic a organelor sau funcțiilor somatice (*Mîna vrăjită*). Trebuie precizat că atît Nerval cît și Eminescu mai puteau figura, cu alte texte sau chiar cu textele citate, și în alte subdiviziuni ale clasificării propuse.

Conform unei opinii cvasi-unanim admise, în cadrul fantasticului, un loc de primă importanță este ocupat de vis, cu toată constelația de teme, motive, simboluri, fenomene psihice specifice domeniului oniric. Opera eminesciană este, din acest punct de vedere, un teren privilegiat, visul — în diferitele sale ipostaze — fiind o coordonată fundamentală, una din „stelele cardinale" ale universului său.[14] Pentru G. Călinescu „toată literatura poetului este onirică", structura onirică fiind proprie operei lui Eminescu, lucru ce i se pare firesc la un romantic și care ar justifica o abordare psihanalitică.[15] În ceea ce-l privește pe Nerval, a fost recunoscut, nu o dată și de voci autorizate, drept cel mai mare poet al visului. Din această perspectivă deci, compararea celor doi — pe fondul general al ambianței romantice — ni se pare nu numai justificată dar și necesară. Este surprinzător, am mai subliniat acest lucru, că numele lui Nerval nu apare alături de cei cu care Eminescu, ca scriitor fantastic și oniric, este de obicei comparat: Novalis, Hoffmann, Jean-Paul, Chamisso, Poë, Gautier, cu atît mai mult cu cît el se încadrează firesc acestei familii de spirite. Vom încerca în cele ce urmează să umplem, desigur imperfect și parțial, această lacună.

Cu privire la articularea fantastic/oniric, cîteva disocieri de ordin teoretic se impun însă, în prealabil. În lucrarea sa *Genurile discursului* (1978), T. To-

---

[14] Șt. Cazimir, *op. cit.*; Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, Minerva, 1978.

[15] *România literară*, I, nr. 21, 9 iulie 1932; prefață la *Opera lui Mihai Eminescu*, EPL, 1969, apud D. Vatamaniuc, *Un spectacol panoramic* — cuvînt introductiv la G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà*, Junimea, 1979.

dorov, rafinînd o tipologie discursivă deja existentă, propune, prin exemple și analize convingătoare, acceptarea ca tipuri de discurs autonome și cu caractere specifice a unor manifestări discursive care au beneficiat, pînă la momentul respectiv, de mai puțină atenție din partea specialiștilor : ghicitoarea, discursul magiei, discursul psihotic etc. În 1970, într-o altă bine cunoscută lucrare, *Introducere în literatura fantastică*, același autor stabilise coordonatele literaturii fantastice, înglobînd în ea și numeroase exemple (în special din Gérard de Nerval) de relatări de vise. Todorov vede în *Aurélia* „un exemplu original și perfect al ambiguității fantastice". [16] Nu putem fi de acord cu opinia lui Todorov în primul rînd pentru motivul că, în ciuda caracterului insesizabil al terenului exploatat — visul —, *Aurélia* se constituie prin excelență ca un teritoriu al „certitudinii", al „logicii" (cuvînt foarte frecvent în text), al răspunsurilor și achizițiilor definitive. Întreprinderea — reușită — a autorului este de a surprinde sensul și logica viselor și viziunilor sale, de a le „dirija" chiar, în sensul unei coerențe. Confuzia lui Todorov vine din faptul că se pot identifica în *Aurélia* anumite mărci formale pe care poeticianul le consideră ca fiind trăsături definitorii ale discursului fantastic ; nu este vorba însă decît de un efect aparent, esența textului fiind diferită.

Mergînd în sensul rafinării tipologiei discursive de care vorbeam, considerăm că, în ciuda unor legături foarte strînse (a unei „conivențe" — R. Caillois) care le unește, discursul oniric și cel fantastic pot fi disociate. Oniricul și fantasticul au fost întotdeauna apropiate în primul rînd datorită substanței lor aparent asemănătoare și contaminării posibile : visul poate avea o alură fantastică și un episod fantastic poate părea un vis. Poziția subiectului este și ea similară — se poate vorbi de o anume pa-

---

[16] T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, 1970, p. 45.

sivitate a celui care visează ca și a celui care trăiește un eveniment fantastic, dat fiind că ambii par invadați, cuprinși fără voia lor de o realitate necunoscută, incontrolabilă, în parte inexplicabilă, care îi surprinde și îi sperie ; ambii sînt, cel mai adesea, spectatorii propriei lor aventuri pe care n-o pot descifra decît eventual după ce ea s-a consumat. În ceea ce privește însă mărcile formale, povestirea onirică ni se pare mult mai strict identificabilă. Este motivul pentru care propunem disocierea menționată și integrarea *discursului oniric* alături de alte tipuri de discurs (textul exemplar ar fi tocmai *Aurélia* a lui Gérard de Nerval). Pînă la o definiție mai cuprinzătoare, vom considera *povestirea onirică* ca manifestare textuală a discursului oniric, drept transpunerea verbală (sau relatare) a unui vis, relatare fatalmente decalată nu numai temporal ci și din punct de vedere al nivelului psihic la care se situează față de conținutul relatat. De la Bachelard [17] încoace se știe că elementul principal care distinge visul de visare este absența/prezența cogito-ului, a conștiinței subiectului. Principala discrepanță între vis și povestirea visului este coerența (verbală) pe care aceasta din urmă o introduce în lumea de imagini incoerentă și aparent haotică a visului.

O disociere indispensabilă este, în continuare, aceea între relatarea de vis obișnuită (cea folosită în analiza onirică sau onirologie, ca ramură a fizio-psiho-patologiei sau în psihanaliză) și visul literar. Este poate necesar pentru discuția noastră să amintim că visul devine procedeu literar odată cu romantismul [18] — pionierii pe acest tărîm fiind, se știe, romanticii germani. Implicațiile acestei deschideri a literaturii spre tărîmul visului și al nocturnului sînt, după cum se știe, de o mare complexitate, presupunînd o multitudine de nuanțe și fenomenul a fost

---

[17] G. Bachelard, *Le poétique de la rêverie*, PUF, 1968.
[18] R. Caillois, *Prestiges et problèmes du rêve* în vol. *Le rêve et les sociétés humaines*, Gallimard, 1967, p. 39.

analizat și disecat de spirite avertizate.[19] Să ne limităm la a remarca faptul că marea mutație care se produce în romantism constă în faptul că visul (sau textul oniric)[20] încetează să mai fie (ca în epocile anterioare) un simplu artificiu retoric permițînd inserarea unei alegorii sau a unui apolog edificator. El devine acum un element motor al intrigii[21], contribuind la complicarea sau rezolvarea acesteia. Elementul oniric este pentru scriitorul romantic un mijloc de a modela, transforma sau jalona logica evoluției unui personaj (exemplele eminesciene sînt edificatoare), printr-o dublă mișcare : a) retrospectivă, evaluativă, interpretativă a unor evenimente trecute ce capătă noi dimensiuni în vis (visele lui Dan-Dionis, ale lui Toma Nour, ale eroului din *Aurélia)* și b) una prospectivă, prin valoarea premonitorie a unor vise ce anticipă evenimente (Nerval, povestirea *Emilie* din ciclul *Fiicele focului*, numeroase vise relatate în *Aurélia)*, textele onirice respective avînd astfel rolul de prolepsă în economia ansamblului. Alteori, elementul oniric poate deveni în romantism (dar exemple numeroase pot fi găsite și în literatura secolului XX) factor decisiv al organizării structurale a unui text : astfel, el poate servi drept cadru întregii povestiri care, prin convenție, este plasată de la început pînă la sfîrșit într-un spațiu oniric, decalat față de realitate dar devenind un fel de a doua realitate, guvernată de o logică proprie (Hoffmann) — de pildă, un personaj real visează și toată povestirea e ocupată de întîmplările din vis ; sau el poate servi la o ordonare ierarhică a mai multor

---

[19] Lucrarea de referință rămîne cea a lui Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve*, José Corti, 1939, tr. rom., Univers, 1970.

[20] Vom folosi termenul de „text oniric" cu sensul de text avînd ca obiect relatarea unui vis, pentru a evita ambiguitatea terminologică, avînd în vedere că *visul* este un fenomen psiho-fizic ce nu-și poate afla locul într-o lucrare literară sau de alt fel decît după ce a suferit un proces de textualizare.

[21] R. Caillois, *op. cit.*, p. 41.

nivele narative, prin procedeul povestirii încadrate și al interferenței de planuri. Pentru majoritatea romanticilor (și cei germani în special), apelul la elementul oniric devine astfel clișeu și procedeu, s-ar putea spune, standardizat de compoziție și, pînă la urmă, convenție. Tot în romantism însă, mai poate fi identificată încă o modalitate de explorare literară a onirismului, aceea care, depășind tratarea visului ca simplu procedeu de organizare textuală, vede în el o cale de acces spre altceva, o modalitate de (auto) cunoaștere. Pentru acești autori (și exemplul cel mai pregnant este Nerval, urmat de Lautréamont, Maupassant), relatarea și interpretarea visului angajează întreaga ființă care-și asumă total experiența trăită (de obicei în somn dar și în stare de trezie). Textul oniric devine astfel un document bulversant, atît pentru cel care-l produce, cît și pentru cei care-l citesc, cu valoare existențială, situîndu-se, prin aceasta, într-o zonă de frontieră greu de încadrat din punct de vedere generic dar avînd afinități cu nuvela sau schița „psihologică" sau poemul vizionar. [22] Unii teoreticieni, printre care și Todorov, încadrează acest tip de texte în aria literaturii fantastice. Ni se pare a fi o soluție comodă care, în plus, sacrifică o seamă de nuanțe deloc neglijabile.

Pornind de la aceste constatări, credem că se poate afirma că, din moment ce se vorbește despre *fantasticitate* [23] (termenul apare și la Eminescu), s-ar putea vorbi și de *oniricitate,* în sensul de specificitate a discursului oniric. Din punctul de vedere pe care l-am adoptat, această oniricitate se manifestă cel mai bine în texte din cea de-a doua direcție romantică semnalată. Să precizăm că multe din trăsăturile pe care le-am putut identifica în această

---

[22] v. și Irina Mavrodin, Prefață la antologia *Proză fantastică franceză,* Minerva, 1982.

[23] Jean Bellemin - Noël, *Notes sur le fantastique (Textes de Théophile Gautier), Litterature* 8, 1972 ; în legătură cu proza eminesciană, termenul este folosit de N. Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ,* Junimea, 1984.

categorie de texte se regăsesc în multe texte din cealaltă (de tipul romantism german) și chiar în unele care, după toate canoanele, pot fi calificate drept fantastice – lucru ce confirmă, o dată în plus, dificultatea încadrărilor prea stricte și a trasării unor granițe prea tranșante. Dintr-un posibil corpus ilustrînd manifestarea discursivă de care ne ocupăm ar face parte ca exemple tipice, în primul rînd, unele texte nervaliene – și mai ales *Aurélia* –, Swedenborg, *Cartea viselor* (Drömboken), Jurnalul anilor 1743-1744 [24] și Henri Michaux, *Façons d'endormi, façons d'éveillé*, Gallimard, 1969. Aceste texte ilustrează, mai ales ultimele două, ceea ce s-ar putea numi discurs oniric în stare pură, adică cuprinzînd exclusiv relatări și comentarii ale propriilor vise. Tot în aria discursului oniric vom include însă și povestirile de vise înglobate într-o povestire fantastică, într-un roman sau într-un alt tip de text – la limită, chiar într-un text medical ilustrînd terapia psihanalitică, de pildă. Nu este poate lipsit de interes să amintim, în acest sens, că textul nervalian *Aurélia*, atît de adesea invocat ca exemplu tip de literatură onirică, a fost inițial, și în intențiile sale, un astfel de text cu valoare terapeutică : internat în ospiciu și la îndemnul medicului său, Nerval se hotărăște să-și povestească visele și viziunile, pentru a se elibera de obsesii și pentru a încerca să le înțeleagă. Ulterior, textul devine opera sa majoră, care-i va asigura un loc atît de controversat în istoria literară. Deoarece ori de cîte ori se povestesc vise, într-un context sau altul, pentru un scop sau altul, se pot observa anumite constante, credem că sistematizarea lor poate conduce la constituirea unei poetici a oniricului, analogă poeticii fantasticului sau a romanului sau a altui tip de discurs. Elementele stabilite aici ne vor servi în analizele de texte onirice întreprinse mai jos.

---

24 Trad. fr., éd. Pandora / Le milieu, 1979.

Teoria și practica visului

Vorbind, pe baza a numeroase și convingătoare exemple, despre „somnolența" (somnoroșenia) generală a operei eminesciene, G. Călinescu [25] arată, cu temei, că poetul face nu numai o descriere a somnului ci și o adevărată *teorie* a lui. Peste tot prezent în universul magic al poetului, el nu-i imprimă numai atmosfera generală, dar îl și populează cu acele minunate făpturi insesizabile și fascinante – visurile :

„Ce vis ciudat avui, dar visuri
Sunt ale somnului făpturi ;
A nopții minte le scornește
Le spun a nopții negre guri."
(Vis)

„Somn,
Tu al nopților domn !
Ne dă prin a gîndului ceață
Viață."
(Mureșanu)

Această delicată rugă a visurilor adresată Regelui Somn pune în scenă, metaforic, indisociabilitatea celor două fenomene și devine emblemă, am putea spune, a mecanismului creației în genere. Tot G. Călinescu este cel care subliniază faptul că valoarea incantatorie a versului eminescian, puterea sa „narcotică", de descîntec, vine din „capacitatea de dormitare" : „Cînd Eminescu face versuri, el a și început, figurat vorbind, să doarmă, să pătrundă în acea lume bolborosită a sunetelor auzite dinăuntru". [26] Starea poetică este aceea de „somnie", cînd lucrurile își estompează conturul și capătă alte dimensiuni, cînd totul se petrece „ca-n somn", „ca-n vis", iar operele realizate (creația) devin echivalentele visurilor, produse ale visării, structuri organizate ce se desprind din „a gîndului ceață" și în care se întrupează „bolborosirile din somn".

---

[25] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., vol. II, pp. 179–184.

[26] *Ibidem*, p. 183.

Credem deci că putem afirma, fără teama de a greși prea mult, că opera eminesciană în totalitate poate fi definită drept o *teorie și o practică a visului.* Că lucrul este valabil și pentru cea nervaliană nu mai trebuie demonstrat, avînd în vedere evidența textelor cît și cele stabilite de o vastă exegeză a operei lui Nerval.

Așadar, în cazul ambilor, *teorie*, deoarece se vorbește mult, în textele literare și de alt fel, *despre* somn și vis ca fenomene pe care cei doi autori vor să le înțeleagă, să le explice într-un chip, să zicem obiectiv, oarecum impersonal, și *practică*, dat fiind că fenomenele onirice sau înrudite vin, dincolo de această teorie, să organizeze efectiv operele, să implice pe visător și să pună în mișcare un arsenal întreg de procedee și serii tematice specifice (v. infra). Altfel spus, operele lui Eminescu și Nerval se aseamănă prin faptul că ambele conțin o poetică explicită și una implicită a visului.

Eminescu :

„Ah ce dulce-i moartea, ca repaosul după o zi de lucru, dulce ca momentul ațipirii. Cui nu-i place să doarmă — să doarmă, cald, adînc, fără visuri cari neliniștesc sufletul. Liniștea e mai dulce decît chiar bucuria (...)

Moartea — [a] cărei înțelepciune e echilibrul gîndirei — este echilibrarea esistenței. Ea este înțelepciunea vieței — rezultatul final a toată suma și osteneala noastră, — cine gîndește des că are să moară — acela-i așa de-nțelept. Dacă însă din moarte poți învăța înțelepciunea e un semn că însuși înțelepciunea și liniștea trebuie să semene morții. Liniște, somnul etern — e așa de scurtă adormirea. A putut cineva să se prindă de aripile somnului să aibă conștiința de cum *adoarme*? Nu. Și nici nu-l neliniștește. De ce să se teamă de moarte.

E-ntocmai procesul adormirei — cînd ai adormit, nici nu știi *că* și *cum* ai adormit. Și deși s-ar părea

cumcă unui stadiu neconştiu * e indiferent totuşi ce dulce e somnul fără de vise!

Moartea e un moment — şi nu dureros. Aduceţi-vă numai aminte, că bolnavii înainte de moarte se simt atît de bine — cum corpul ostenit se simte înainte de a adormi, cum sufletul ostenit [142] se simte bine şi liniştit înainte de a-şi închide simţemintele sale [ilizibil] scrise. Invers devii în somn, invers în moarte. Încet, încet [nu] mai auzi, bătînd de cît visurile ce pătrund * însuşi — după aceea nimic. Somnul te-a închis în imperiul lui de pace!"

(Ms. 2285, 141 v, 142)

„Se bate miezul nopţii în clopotul de-aramă,
Şi somnul, vameş vieţii, nu vrea să-mi ieie vamă.
Pe căi bătute-adesea vrea moartea să mă poarte,
S-asamăn între-olaltă viaţă şi cu moarte;
Ci cumpăna gîndirii-mi şi azi nu se mai schimbă,
Căci între amîndouă stă neclintita limbă".

(Se bate miezul nopţii...)

„De-astă viaţă mîndră de vrei să ai o ştire
Gîndeşte num-atuncea la visuri şi la somn,
Ca mort e corpul rece în noapte, nesimţire,
Pe creaţiuni bogate sufletul este domn;
În ocean de stele, prin sori, nemărginire,
El îmblă, risipeşte gîndirile prin somn;
Deşi nu sunt aievea aceste lumi solare
El tot le vede, simte, le-aude şi le are".

(Povestea magului călător în stele)

„În turnul vechi de piatră cu inima de-aramă
Se zbate miazănoaptea... iar prin a lumei vamă
Nici suflete nu intră, nici suflete nu ies;
Şi somnul, frate-al morţii, cu ochii plini d-eres,
Prin règia gîndirii nenfiinţate trece
Şi moaie-n lac de visuri aripa lui cea rece;
Cu gînd făr' de fiinţă a lumii frunte-atinge —
În minte fericirea, mizeria i-o stinge".

(Mureşanu)

Nerval :

„Primele momente ale somnului sînt imaginea morții ; o amorțeală neguroasă ne cuprinde mintea și nu putem stabili clipa anume în care *eul,* sub o altă formă, continuă opera existenței. Este un subteran neconturat care încet, încet se luminează și unde, din umbră și noapte, se desprind figurile palide, încremenite în gravitatea lor, ce locuiesc în sălașul limburilor. Apoi tabloul se încheagă, o licărire nouă luminează aceste arătări ciudate și ni le joacă dinainte : — lumea spiritelor se deschide către noi".

(Aurélia)

„Somnul ne ocupă o treime din viață. El e mîngîierea necazurilor zilei sau mîhnirea plăcerilor ei ; niciodată însă nu l-am simțit ca pe o odihnă. După o amorțeală de cîteva minute, o nouă viață începe, eliberată de condiționările de timp și spațiu și desigur, asemenea celei ce ne așteaptă după moarte. Cine știe dacă între aceste două vieți nu există vreo legătură, și dacă nu-i stă în putere sufletului să o înnoade de pe acum ?"

(Aurélia, Memorabile)

„Ce trebuie ? Să te pregătești pentru viața viitoare ca pentru somn".

(Pe un carnet)

„M-am dus să mă culc, dar n-am putut adormi. Cufundat într-o semi-somnolență, mi-am reamintit întreaga mea copilărie. Starea aceasta, în care mintea mai rezistă încă ciudatelor combinații ale visului, ne îngăduie adeseori să vedem perindîndu-se în cîteva minute tablourile cele mai izbitoare dintr-o lungă perioadă a vieții".

(Sylvie)

„Ce lucru ciudat este viața noastră ! În fiecare dimineață în acea stare de tranziție în care rațiunea

învinge încetul cu încetul fantasmele nebune ale visului, simt că este firesc, logic și conform originei mele pariziene, să mă trezesc la lumina unui cer cenușiu, în zgomotul unor roți măcinînd pavelele, într-o cameră mohorîtă, cu mobilier colțuros, în care imaginația se lovește de geamuri ca o insectă captivă, și mă pomenesc, cu o uimire de fiecare dată mai vie, la o mie de leghe de patria mea, trezindu-mi treptat simțurile la solicitările nedeslușite ale unei lumi, care este antiteza perfectă a lumii noastre".

(Călătorie în Orient)

Pentru ambii, somnul este deci echivalentul unei morți, al unei morți ce nu are nimic înspăimîntător ci devine un refugiu, o stare benefică de liniște și eliberare („... Somn, a gîndului odihnă, / O, acopere-mi ființa-mi cu-a ta mută armonie, / Vino somn ori vino moarte" – *Cugetările Sărmanului Dionis*). Un element care-i apropie, de altfel, pe Eminescu și Nerval este viziunea unei morți plăcute, întruchipată adesea sau asociată cu imaginea unei femei - înger protectoare și adorate :

„Pentru mine e [moartea] un înger drag, cu o cunună de spini, cu fața palidă și cu aripi negre. Un înger... îngerul visurilor mele, care are-o fizionomie cunoscută mie, singura fizionomie care purta pentru mine fericirea lumei în zîmbetul său și melancolia pămîntului în lacrima ei".

(Geniu pustiu)

„Moartea ! Cuvînt care nu-mi aduce, totuși, nimic întunecat în minte. Ea îmi apare încununată cu trandafiri păliți, ca la sfîrșitul unui festin ; am visat uneori că mă va aștepta zîmbind la căpătîiul unei femei adorate, după fericire, după beție, și că îmi spune : „Hai, tinere ! ți-ai avut partea întreagă de bucurie pe lumea asta. Acum, vino să dormi, vino să te odihnești în brațele mele. Nu sînt

frumoasă, dar, sînt bună și miloasă, și nu dau plăceri, ci liniște eternă".

(Octavie)

Eroul eminescian trăiește într-o permanentă spaimă de insomnie și dorește să doarmă ca să uite necazurile dar mai ales ca să poată visa și să schimbe o lume sumbră și nefericită cu una mirifică, chiar dacă ireală :

„Ce vizunie — și aici, aici petrecea el vara și iarna. Iarna, de gerul cel amarnic, trăznea grinda în odaie, crîșcau lemnele și pietrele, vîntul lătra prin gardurile și ramurile ninse ; ar fi vroit să doarmă, să viseze, dar gerul îi îngheța pleoapele și-i păinjinea ochii".

(Sărmanul Dionis)

„Las' să dorm... să nu știu lumea ce dureri
îmi mai păstrează.
Îmbătat de-un cîntec vecinic, îndrăgit de-o sfîntă rază,
Eu să văd numai dulceață unde alții văd necaz".

(Memento mori)

Alteori, somnul este, la Eminescu, nu numai un refugiu dar și un spațiu regenerator, o rezervă de forțe care poate alimenta înaintea unei mari încercări sau în care se pot liniști învolburările ființei.

„Freamătul codrilor ce dezghețau din seculara lor amorțire freamătul aripelor de fier a vulturului român a speriat pe inimici — azi îi sperie somnul acestui vultur, căci nu știu la a cîta potență va ridica acest somn puterile sale".

(Geniu pustiu)

„Naturile cele tari dorm mult înainte de o catastrofă — eu cred că ele dorm mult și adînc și după o catastrofă..."

(Ibidem)

Somnul e uneori prelungit sau înlocuit, în starea de veghe printr-o „atonie" adesea invocată o „lene" melancolică ce are menirea de a proteja împotriva aceleeași realități colțuroase. Și dacă visul, fiu al somnului, e cel mai adesea refugiul preferat, în momentul de criză acută, ființa eminesciană simte nevoia unei abstrageri totale într-un somn greu și negru „fără vise", o „imitație a Nirvanei" (G. Călinescu), în care uitarea de sine să fie completă. Și tot somnul (cel cu vise, de această dată) este cel care permite coborîrea progresivă spre un centru al ființei, traversarea unor stadii, prin succesiunea de somnuri concentrice, prin înlănțuirea de adormiri și treziri în interiorul unui alt somn (v. infra, procedeul visului în vis – exemple în *Avatarii faraonului Tlà ; Sărmanul Dionis* este în totalitate un vis visat).

Un mare analist al visului, Albert Béguin, consideră – supradimensionînd desigur puțin obiectul cercetării sale – că orice epocă a gîndirii umane s-ar putea defini prin relațiile pe care le stabilește între vis și starea de veghe.[27] (Romantismul a fost, după cum se știe, alături de avatarul său modern, suprarealismul, o epocă de aur, în această privință). Fără a absolutiza acest adevăr, în cazul celor doi poeți de care ne ocupăm, se impune o examinare atentă a relației respective, decisivă pentru ambii și constituind, în același timp, spațiul lor privilegiat de întîlnire.

În ceea ce am numit o teorie explicită a visului trebuie integrate toate acele eșantioane textuale în care se vorbește despre vis ca fenomen psiho-fizic sau despre valoarea lui pentru cel care visează, despre relația între viață și vis etc. „Practica" visului intervine atunci cînd autorul povestește, pune în scenă, încearcă să verbalizeze o lume de vis, să o recreeze în cuvinte ; de asemenea, atunci cînd secvența onirică joacă un rol în sintaxa narativă. Că Eminescu era preocupat de lumea visurilor și sub

[27] *Sufletul romantic și visul*, loc. cit., p. 7.

aspect teoretic este dovedit și de prezența cuvintelor „Artemidoros. Oneirokritia" în *Ms. 2287*, f 8v., semnalate de G. Călinescu,[28] care subliniază cu această ocazie interesul lui Eminescu pentru oniromancie și cunoașterea probabilă a (sau cu certitudine a titlului) vestitei lucrări *La clef des songes d'Artémidor d'Ephèse*; idei foarte asemănătoare se găsesc în fragmentul *Moș Iosif*.

Principala deosebire între Nerval și Eminescu în ceea ce privește punerea în scenă a discursului oniric rezidă în faptul că în timp ce la autorul *Fiicelor focului* totul este extrem de personalizat, cel ce visează și povestește ceea ce visează este profund implicat, cu toată ființa, în tot ceea ce i se întîmplă, la Eminescu, această impresie de autentic este mult mai slabă. Prin frecvența cu care visul, reveria și celelalte fenomene înrudite sînt invocate, poetul ne convinge că este într-adevăr un mare visător și că poezia sa este de neconceput fără acest teritoriu. Pe de altă parte însă, secvențele onirice (mai ales în proză), de obicei redactate la persoana a treia, lasă mult mai mult impresia de procedeu literar la care poetul face apel în mod deliberat[29]. Una dintre cele mai delicate probleme, în abordarea visului eminescian, este tocmai stabilirea unui dozaj cît mai exact între autentic și literar.[30] Îndoiala provine și din faptul că, la Eminescu, relatările directe de vise autentice sînt rare. Singurul exemplu citabil fără ezitare este visul din 11–12 februarie 1876, povestit

---

[28] *Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., vol. II, p. 184.

[29] Să notăm, ca o curiozitate, că unii comentatori au afirmat și despre Nerval că el nu ar fi visat niciodată nimic și că tot ce a scris nu sînt decît construcții fabricate artificial din dorința de a corespunde unei mode literare. O realitate biografică însă, greu de pus la îndoială, infirmă acest lucru.

[30] Așa cum arată G. Călinescu (*Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., v. II, pp. 184–195) multe din elementele ce apar în relatările de vise (*Moartea lui Ioan Vestimie, Avatarii faraonului Tlà* etc.) nu se pot explica decît prin reminiscențe de trăiri autentice.

în *Ms. 2306*, f. 28[31], și pe care G. Călinescu îl consideră o adevărată pagină de jurnal interior: „În noaptea de 11 spre 12 februarie 1876 am avut următorul vis. Se făcea la noi acasă la Ipotești..." Urmează apoi povestirea propriu-zisă a visului, povestire ce prezintă trăsăturile specifice ale relatării onirice, devenită coerentă, așa cum am mai arătat, datorită procesului de elaborare secundară. În urma lecturii, înainte de somn, a unui articol de ziar, Eminescu visează că cei doi regi spanioli, Don Carlos și Don Alfonso, sînt găzduiți la Ipotești. Vedem amestecîndu-se reminiscențe de lectură cu episoade trăite, personaje istorice cu personaje reale (sora, fratele, mama), limba română și limba germană. Apar elemente de transformism și contaminări tipic onirice: androginia – Don Carlos îi apare în chip de femeie, căreia poetul vrea să-i jure credință, punînd „coatele pe poala ei"; pe mama sa, Raluca, vrea să o prezinte ca pe o principesă a Moldovei etc. Povestirea visului este însoțită (așa cum se întîmplă adesea și lui Nerval) de desene, menite să fixeze mai bine cadrul în care se petrec cele povestite. La sfîrșit, se face un scurt comentariu al stării de după vis: „Atunci m-am trezit ș-am fost așa de viu atins de acest vis, încît l-am scris. M-am trezit citind un lung articol din n.f. Presse, a cărui foi erau încă netăiate și cuprindea trei fețe asupra împăciuirii lui D.C. cu D.A.". Tot în cadrul relatărilor directe – dar cu rezerve, avînd în vedere că este vorba de o creație elaborată – poate fi citată și poezia *Vis* în care se povestește un vis în care se produce fenomenul de autoscopie. Ca orice secvență onirică, visul e încadrat de anunțarea acesteia („Ce vis ciudat avui...") precum și de considerații finale privind efectele visului în viața reală („De-atunci ca-n somn eu îmblu ziua / Și uit ce spun adeseori; / Șoptesc cuvinte nențelese / Și parc-aștept ceva – să mor?").

---

[31] G. Călinescu, *op. cit.*, vol. I, pp. 235–237, vol. II, pp. 184–185.

Implicațiile recurențelor lexicale legate de domeniul visului (vis, visare, reverie etc.) precum și semnificațiile visului eminescian, locul său în mitologia personală a poetului au fost amplu comentate de exegeza de pînă acum.[32] Neavînd intenția de a reface acest itinerar, vom reține numai acele elemente care reprezintă puncte de contact cu universul nervalian sau care pot fi mai bine luminate prin confruntarea cu o alteritate înrudită.

În primul rînd, pentru ambii, visul și veghea, lumea de iluzii și viziuni și lumea reală, palpabilă sînt într-o permanentă comunicare — frontiera ce le separă este atît de fragilă încît ele pot deveni oricînd interșanjabile : visul poate deveni viață și viața — vis : „Visul este o a doua viață" — celebra frază cu care începe *Aurélia* poate fi considerată emblematică pentru ambii. Exemplele eminesciene sînt extrem de numeroase :

„Și cu acel smerit surîs,
Cu acea blîndă față,
Să faci din viața mea un vis
Din visul meu o viață"

(S-a dus amorul...)

„Eu vecinic treaz, din visu-ți voi face o viață."

(Mureșanu)

„Și fă din vis viață, din umbre adevăr !"

(Ibidem)

Despre unul din bizarele sale personaje, Nerval povestește :

„Spifame avea convingerea că visurile îi erau viață și că închisoarea sa nu era decît un vis ; căci se știe că repeta adesea seara : „Am dormit tare rău noaptea asta ; ah ! visele astea obositoare !"

(Iluminații)

---

[32] În afară de contribuția călinesciană de referință (*Opera lui Mihai Eminescu*), v. în special Edgar Papu, *Ambivalența visului la Eminescu*, *Caietele Mihai Eminescu*, II, Eminescu, 1974 ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și visul* în vol. *Eminescu — cultură și creație*, Eminescu, 1976 ; Ioana Em. Petrescu, *op. cit.*

„Uneori ajung să cred că totul nu a fost decît o închipuire, pînă într-atît încît nu mai știu ce este vis și ce este aievea".

(Călătorie în Orient)

constată derutat un alt personaj din *Povestea califului Hakem*, asemenea naratorului din *Sylvie* care evocă mereu amintiri „pe jumătate visate" : „Zugrăvind detaliile acestea, ajung să mă întreb dacă sînt reale sau dacă le-am visat."

Uneori, la Eminescu, confuzia vis-realitate depășește stadiul unei simple impresii și antrenează o confuzie de planuri ale povestirii care începe să depindă în totalitate de jocul adevărului și al falsului : Ioan, în *Geniu pustiu*, refuză să accepte moartea Sofiei, crezînd-o un vis, confuzie pe care Toma Nour i-o întreține pentru a-l ajuta să depășească momentul suferinței acute :

„— Va să zică am visat ? zise el rîzînd nebunește, știam eu c-am visat ! Nu se putea altfel... nu se poate. (...)

— Tu n-ai auzit acea muzică divină, acel înger murind, acel bătrîn disperat, n-ai văzut nimic ?

— Dar, pentru Dumnezeu, ce vrei tu cu bătrînul tău și cu îngerul tău murind ? Ce vrei să fi văzut eu aici în cîmp, cînd n-am fost nicăiri ca să putem vedea ceva din cîte zici tu.

— Bine zici ! Sînt nebun ! Am visat. Aide-acasă. Lumina la ei nu arde... ei dorm... ei dorm duși... va să zică sînt liniștiți, de vreme ce dorm și lumina-i stinsă... va să zică ea nu moare... din contra, e speranță să se-nsănătoșeze de vreme ce doarme."

În *Avatarii faraonului Tlà*, interșanjabilitatea planurilor, susținută și de tema dublului, constituie motorul povestirii, schimbînd efectiv existența personajului – marchizul săvîrșește în vis acte ce-i vor pecetlui viața reală în chip inexplicabil, potrivit unei logici care-i scapă. În fața dovezilor incontestabile – actul, purtînd propria sa semnătură, de donațiune a averii sale și de renunțare la mîna Donei Ana – el se scuză : „– Eu am visat asta, dar n-am făcut-o... Nici

prin minte nu-mi trece (...) — Bine frate... eu am visat... — Ai visat realitatea, marchize..." Situația sa este asemănătoare cu aceea a ciudatului personaj nervalian Raoul Spifame (*Regele de la Bicêtre*, în vol. *Iluminații*), care duce o existență dublă : una, în stare de trezie, de nebun întemnițat la Bicêtre, o alta, visată, cînd devine regele Franței, Henric al II-lea, cu care se aseamănă uimitor și al cărui dublu pare a fi.

Dat fiind că frontiera între cele două teritorii (viață-vis, realitate-iluzie) este, așa cum am văzut, foarte fragilă, se poate ajunge la o unificare de planuri, la o suprapunere totală cînd, prin împlinirea tuturor dorințelor, într-o lume mirifică de basm, realitatea rivalizează cu cele mai nesperate visuri : „visam ceea ce aveam", „Visam amîndoi unul și același vis, care nu era decît o repetare magică a vieții noastre fără dorințe" (*Umbra mea*) ; „tot ce voia vedea" (*Avatarii*) ; Cezarei și lui Ieronim le vine greu să creadă că regăsirea lor este reală și nu visată (*Cezara*). Se ajunge astfel la o reduplicare a realității care se oglindește perpetuu în propria sa imagine — aceea visată, magică. Pînă la această fuziune, se traversează însă mai multe etape, care se constituie în tot atîtea ipostaze ale raportului viață-vis. Cele două spații pot corespunde, atît la Eminescu cît și la Nerval, celor două lumi în care există simultan ființa — cea externă și cea internă, cea vizibilă și cea invizibilă.

„Dară ochiu-nchis afară, înlăuntru se deșteaptă."
(*Scrisoarea III*)

„Începînd din acel moment, m-am străduit să-mi caut înțelesul viselor și această căutare neliniștită s-a răsfrînt asupra gîndurilor din starea de veghe. Mi s-a părut a înțelege că există o legătură între lumea exterioară și cea interioară ; că neatenția sau dezordinea minții nu falsifică decît aparențele acestei legături, și că în acest fel se poate explica ciudățenia anumitor tablouri, asemănătoare acelor re-

flexe schimonosite de obiecte reale ce freamătă pe suprafața apei tulburate."

(Aurélia, Memorabile)

Uneori, realitatea nu e decît o umbră palidă a imaginilor visate, care nu vor putea fi niciodată egalate în frumusețe și prospețime. Este trista decepție pe care o trăiește Nerval călătorul, în perpetuă căutare a unui „pămînt absent" :

„De altfel, este o impresie dureroasă ca, pe măsură ce mergi mai departe, să vezi destrămîndu-se tot mai mult din oraș în oraș și dintr-o țară în alta, toată acea lume minunată pe care ți-ai făurit-o, în tinerețe, din lecturi, tablouri și vise. Lumea care se alcătuiește astfel, în mintea copiilor este atît de bogată și de frumoasă încît nu mai știi dacă este rezultatul exagerat al unor idei însușite sau amintirea unei vieți anterioare și geografia magică a unei planete necunoscute! Oricît de minunate ar fi anumite aspecte și anumite ținuturi, nu reușesc vreodată să surprindă cu totul imaginația ori să-i înfățișeze ceva uimitor și de neînchipuit."

(Călătorie în Orient)

Vederea mult așteptată a insulei Cythera este o cumplită dezamăgire, un vis spulberat :

„Acesta mi-a fost visul... și iată cum m-am trezit !
Cerul și marea sînt tot cum am spus, cerul Orientului, marea Ioniei își dau în fiecare dimineață sfînta sărutare a iubirii ; dar pămîntul a murit, a murit de mîna omului, iar zeii și-au luat zborul !"

(Ibidem)

Urmează o descriere seacă a insulei, descriere pe care Nerval o consideră o „reîntoarcere la proză", după momentul exaltant de poezie a visului.

Ambii autori caută o soluție prin care să combată, să contracareze această discrepanță între vis și viață. Eminescu alege cel mai adesea calea refugierii în vis (în somn – v. supra) din care are tendința de a face un substitut integral al unei vieți pline de amărăciune. Aceasta pentru că visul eminescian (în stare de veghe – visarea) este aproape în

exclusivitate plăcut, benefic, procurînd visătorului fericire și liniște. Viziunile coșmardești sînt rare la Eminescu și declanșate de obicei de evenimente exterioare violente (v. exemplele din *Geniu pustiu*). Din acest motiv, visătorul eminescian se abandonează cu voluptate visării și face tot ce-i stă în putință ca să o protejeze și mai ales să o prelungească :

„Visez, ori e aievea ? Tu ești în adevăr ?
Tu treci cu mîna albă prin vițele de păr ?
Dacă visez, mă ține în vis, privindu-mi drept...
O, marmură, aibi milă să nu mă mai deștept !"

(Apari să dai lumină)

„Dar eu... eu nu sunt astfel... Mie-mi place visarea,
Fie ea chiar un basmu numai fie frumos,
Înger c-ochi mari albaștri, cu chipul luminos...
Și iert că el se stinge, cum aprind lumînarea.
Căci n-o aprind... din contră... Ca cel ce-i place-un vis
Și chiar trezit de friguri el ține ochiu-nchis
Ca mai departe visul frumos să îl viseze,
Asemenea uit lumea și eu... sunt bucuros
De pot prelungi încă visul meu radios.
De n-ar fugi-nfidelul... O, de ar sta mereu
Să oglindez într-însul adînc sufletul meu
Cu cîntecu-mi ferice, simțirea să-i desmierd
Și-n ochii mari și bolnavi ființa să mi-o pierd...
De n-ar fugi !... dar fuge... Fuge cum luna plină
Încearcă după codri greu capul de-l înclină
Și fuge și se duce pe-o rază iar în sus,
Se pierde în ruina castelului zdrobit...
E sufletul meu palid, e sufletul meu dus
Ce părăsește lumea de cer ademenit."

(Povestea magului călător în stele)

Visul este acela care i-o poate reda lui Toma Nour pe iubita sa Poesis, pierdută în moarte. Din simplu refugiu, visul devine compensația eșecurilor din viața reală, îndeplinire a celor mai arzătoare dorințe. Fericirea eroului depinde de capacitatea sa de iluzionare, de puterea de a nu tulbura vraja himerelor din somn. Trezirea echivalează întotdeauna

ca și la Nerval, cu recăderea într-o lume stearpă, din care nu se mai poate evada decît prin moarte. Secvența finală din *Geniu pustiu*, cînd, după lectura scrisorii iubitei, eroul vrea să se lase cuprins și dus de visul său, este revelatoare :

„(...) durerea mea devenea din ce în ce mai dulce, din desperare, melancolie (...). Îmblai mult prin casă, bîntuit de idei cînd dulci, cînd amare. Apoi dezbrăcîndu-mă, mă culcai în patul ei cel alb. O visai alături cu mine — capul ei cel blond și dulce pe pieptul meu (...)

Aș fi putut rămîne în căsuța ei, care rămînea a mea, aș fi putut să-mi petrec toată viața citind și recitind, într-o nebunie dulce, acea epistolă plînsă, scrisă de mîna ei, s-o visez pe ea toată viața mea, s-o visez cumcă îmblă prin casa mea, cumcă surîde la florile din fereastră, cumcă veghează cusînd sau împletind asupra copilului meu. Aș fi putut să-mi creez o fericire iluzorie, o familie iluzorie, o femeie ideal — aș fi putut fi nebun. Dar la ce ? Apoi, oricît de lungă să fi fost acea nebunie, totuși fiecare își are momentele sale de trezie, momente în care sinuciderea e cugetarea cea dentîi, momente de urît, de scepticism, de decepțiune. De aceea am luat lumea-n cap... Acea epistolă conținea toată istoria mea."

Mecanismul recuperării onirice este foarte asemănător cu cel practicat de eroul nervalian. Și acesta (v. *Aurélia*) cunoaște în vis iubirea și fericirea imposibile în viața reală, fie din cauza indiferenței femeii iubite, fie, mai apoi, din cauza morții ei. Spre deosebire de Eminescu însă, la care fericirea din vis rămîne simplă, casnică, construită după modelul unei vieți cotidiene tihnite, Nerval își transfigurează iubita, investind-o cu dimensiuni mitice : ea devine Euridice, Isis, regina din Saba, Fecioara Maria, femeia totală și sincretică în același timp mamă, iubită, soră, prietenă, contopite într-un arhetip etern.

Oricare ar fi formele de manifestare și natura figurilor și imaginilor ce îl populează, tărîmul visului

este pentru ambii poeţi o lume magică ce le înconjoară fiinţa, protejînd-o, o lume paralelă cu cea reală, mai adevărată decît ea şi în care totul este posibil, armonios, benefic :

„E beat de a visului lungă magie,"
(Povestea magului călător în stele)

„Vezi,
Noi suntem tot tineri şi trezi,
Zidim într-o clipă din spume
O lume.

Lac,
Pe care în cînt se desfac
Cu dulci şi armonice glasuri
Talazuri.

Ştim
Pustiul sub ochi să-l lăţim,
Mai este vreo mînă măiastră
C-a noastră ?"
(intervenţia visurilor în *Mureşanu*)

„Nu cer lui Dumnezeu să schimbe nimic din evenimente ci să mă schimbe faţă de lucruri (...) să creeze în jurul meu un univers magic, să-mi facă iluzia sensibilă."
(Carnet pentru Dolbreuse, tr.n.)

Forţa iluziei este atît de mare, realitatea visului atît de indubitabilă pentru subiectul visător încît adesea el inundă existenţa diurnă printr-o inversare de planuri pe care Nerval a numit-o atît de bine „revărsarea visului în viaţa reală" (*Aurélia*). Aşa cum plăsmuirile din somn par a avea o consistenţă şi o pregnanţă materială, la fel, imaginile din viaţa de toate zilele par uneori ireale, himere ale imaginaţiei :

Nerval :

„Teatru — dar care teatru ? Nu prea ştiu unde m-a făcut fantezia mea să mă rătăcesc în seara asta (...)

Dar unde sînt ? e neliniștitor ; să fi greșit trenul, direcția ? Sînt zile cînd mergi prin viață ca într-un vis."

(Scrisori din Flandra, tr.n.)

„Mergeam prin lume ca într-un vis".

(Carnet pentru Dolbreuse, tr.n.)

Eminescu :

„De-atunci, ca-n somn eu îmblu ziua
Și uit ce spun adeseori ;
Șoptesc cuvinte nențelese
Și parc-aștept ceva — să mor ?"

(Vis)

Prin aceeași inversare de planuri se explică, la Eminescu, senzația atît de frecventă de a trăi și a acționa „ca-n somn", „ca-n vis", ca și aceea de a dormi treaz („Și eu la trunchiul unui, ⟨măr⟩ visez la ea deștept" ; „Ea doarme astfel trează, din somn cînd se trezește" — *Cînd crivățul cu iarna...) ;* de asemenea, acea înclinație spre transfigurarea feerică a realității care devine deodată o lume de basm, ca în *Copii eram noi amîndoi..., Fiind băiet păduri cutreieram,* populată cu făpturi fantastice, datorate nu o dată și reminiscențelor din lecturi.

O diferență esențială ni se pare că desparte pe Nerval și Eminescu, dincolo de inerentele deosebiri de detaliu, și aceasta se referă mai ales la atitudinea visătorului față de lumea visului, față de universul magic, indispensabil, așa cum am văzut, și unuia și celuilalt. Se poate constata la Eminescu un fel de pasivitate voluptuoasă în fața visului, de care poetul se lasă cuprins, dus, fermecat, căreia i se lasă pradă fără a opune rezistență. Desigur, el încearcă să-l declanșeze, căutînd stările propice reveriei (refugiul în natură, în somn), și uneori să-l prelungească, dar nu are nici o putere de a-l organiza sau de a-l influența într-un fel sau altul.

Din contră, ceea ce particularizează aventura onirică nervaliană este atitudinea activă în fața visului, dorința de a-i percepe logica și sensul, de a-l dirija, de a nu-i fi sclav ci stăpîn :

„Nu cer lui Dumnezeu, să schimbe nimic din evenimente ci să mă schimbe față de lucruri ; să-mi dea puterea să creez în jurul meu un univers care să-mi aparțină, să-mi dirijez visul etern în loc să mă supun lui. Atunci, într-adevăr aș fi Dumnezeu".

(Paradox și adevăr, tr.n.)

„Astfel am prins curaj pentru o încercare îndrăzneață. Am hotărît să fixez hotarele visului și să-i prind taina. De ce, mi-am spus, să nu forțez în sfîrșit aceste porți mistice, înarmîndu-mă cu întreaga mea voință, de ce să nu-mi stăpînesc senzațiile în loc de a mă supune lor ? Oare nu poate fi îmblînzită această himeră fermecătoare și înfricoșată, nu se poate impune o lege acestor spirite ale nopții care-și fac o jucărie din rațiunea noastră ? (...)

Începînd din acel moment m-am străduit să-mi caut înțelesul viselor și această căutare neliniștită s-a răsfrînt asupra gîndurilor din starea de veghe."

(Aurélia, Memorabile)

În această dificilă întreprindere, primul și cel mai important instrument este scrisul. Ca și în cura psihanalitică (cu care textul *Aurélia* a și fost de altfel comparat), limbajul este acela care fixează, organizează și imprimă coerență imaginilor din vis. Tot din aceeași dorință de a sesiza o logică, un sens, Nerval examinează nu visuri izolate ci serii de vise ce par a se lega unele de altele prin imagini recurente. Așa cum vom vedea mai departe, această serialitate își va pune amprenta și asupra structurilor textuale. Cele mai tipice exemple de discurs oniric — și *Aurélia* în primul rînd — au o structură secvențială, deschisă, rezultată din adiționarea prin parataxă a textelor (povestirilor) onirice [33]. Această serialitate nu este fără legătură cu succesiunea etapelor inițiatice *(Aurélia)* sau a existențelor materiale ale sufletului călător prin veacuri *(Avatarii faraonului Tlà)*. [34]

---

[33] Pentru definiție, v. supra, p. 101.

[34] Edgar Papu *(Existența romantică,* Minerva, 1980) pune această serialitate sumativă pe seama faptului că onirismul, ca o componentă esențială a romantismului, se încadrează ală-

S-ar putea identifica și la Eminescu unele tentative izolate — de dominare a elementului oniric, dar ele sînt de altă natură. În secvența finală din *Geniu pustiu* (v. citatul supra. p. 118) eroul refuză visul ce i-ar putea aduce o fericire iluzorie, îl spulberă deliberat, preferînd „să-și ia lumea-n cap", în primul rînd de teama trezirii dar poate și din dorința slab conștientizată de a fi sclavul propriilor sale fantasme. De asemenea, în secvența incipială a *Sărmanului Dionis*, citim următoarea frază sunînd nervalian : „Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi ?" Această idee face însă parte din armătura teoretică a povestirii. Rămînînd o ipoteză „de lucru" a demonstrației pe care autorul și-a propus să o facă, ea nu implică, așa cum se întîmplă în textele nervaliene, pe individul visător în individualitatea sa și în perpetuă confruntare cu produsele imaginației sale.

Și, cu aceasta, ajungem la un punct al discuției de primă importanță, după opinia noastră, pentru o înțelegere justă a problematicii complexe angajată în sfera visului eminescian — este vorba de sintagma „viața (lumea) este vis", motiv și metaforă obsedantă ce apare cu insistență, jalonînd punctele nodale ale operei, de la marile poeme pînă la cele mai semnificative pagini de proză. Biografia acestui motiv precum și sursele filozofice eminesciene au fost, după cum se știe, amplu comentate de exegeții cei mai autorizați. Fără a relua lucruri deja stabilite, ne vom limita la o examinare a motivului din punctul de vedere care ne interesează. Pentru Nerval, și adesea pentru Eminescu, visul este o a doua sau o altă viață și, în același timp, cale de acces spre alte existențe, trecute sau viitoare. Visul este deci o viață, dar expresia obținută prin inversarea termenilor, „viața

---

turi de alte elemente proprii acestui tip de existență, printre fenomenele de factură *vegetală* (opusă celei de tip animal, proprie structurilor închise ale clasicismului). Organismul vegetal s-ar caracteriza printr-o creștere nesfîrșită de tipul A + B + C + D etc.

este un vis", chiar dacă în poezia eminesciană ele sînt adesea alăturate, nu este echivalentul, să spunem în negativ, al primei. Antonimul sau simetricul expresiei „visul este o viață" nu poate fi, din perspectiva subiectului visător, decît „viața trăită ca un / în vis", fenomen prezent la ambii, mai frecvent la Nerval, pentru care „revărsarea visului în viața reală" devine programatică. „Lumea ca vis" mai poate fi interpretat, așa cum apare în unele religii și mitologii, și astfel : lumea, universul întreg cu tot ce cuprinde el nu e decît visul unei divinități atotputernice (Brahma, Dumnezeu etc.) care visează ceea ce umanitatea trăiește. Ideea apare și la Eminescu în primele paragrafe din *Avatarii faraonului Tlà* : „I se părea că spiritul Universului visează". Aceasta nu afectează însă în mod sensibil pe indivizi — conștienți sau nu că sînt simple personaje ale visului — care, la rîndul lor, pot visa. La Eminescu însă „viața este vis" este, înainte de toate, un principiu filozofic, iar vocabula „vis" nu are nimic comun cu domeniul oniric, ci este sinonim al iluziei. Viața e iluzie, miraj, proiecție subiectivă. „Viața este vis" este o teză de sorginte schopenhauriană și kantiană, derivînd din ideea relativității și subiectivității reprezentării :

„... În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu esistă nici timp, nici spațiu — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut și viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, și infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă (...) Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm șirul fenomenelor sale cum voim noi ? Nu e adevărat că esistă un trecut - consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, esistă și lucrează simultan".

(Sărmanul Dionis)

„Uitasem însă că tot ce nu e posibil obiectiv e cu putință în mintea noastră și că, în urmă, toate cîte vedem, auzim, cugetăm, judecăm nu sînt decît

creațiuni prea arbitrare a propriei noastre subiectivități, iar nu lucruri reale. Viața-i vis".

(Geniu pustiu)

„ (...) lumea cum o vedem nu există decît în crierul nostru. (...) Lumea-n sine rămîne un problem înlăuntrul căruia se rătăcește cîte-o rază slabă, cîte-o fulgerătură pe care cugetătorul adînc o-ncremenește pe hîrtie, pe care, citind-o, se naște în păreții capului tău acea rezonanță lungă care face să vezi într-adevăr că lume și viață sînt un vis".

(Archaeus)

Incertitudinea și impresia că viața e vis vine din conștiința limitelor gîndirii, din imposibilitatea de a stabili care este criteriul realității, norma adevărului, de a recunoaște un lucru ca obiectiv (v. *Archaeus*). La Nerval, ideea nu apare sau, cel puțin, nu explicit — el este mai puțin atras de marile doctrine filozofice din care nu reține decît idei izolate care ar putea eventual să-i furnizeze un răspuns la întrebările cu caracter mult mai personal pe care și le pune. Ceea ce-l atrage sînt teoriile excentrice, cabala, misterul, riturile inițiatice, practicile magice care-l angajează puternic pe individul mistuit de căutarea esențelor și a propriei identități, care tînjește să se integreze în armonia lumii și în „comunicarea generală".

Din acest punct de vedere, proiectul eminescian e de o mult mai mare anvergură. Aventura nervaliană este însă mult mai dramatică, din perspectiva individului care o trăiește. Credem că un studiu atent al tuturor contextelor în care apare, la Eminescu, sintagma „viața este vis" ar lumina numeroase fațete și nuanțe ale motivului. De pildă, nu este întîmplător că două mari poeme, cu profunde implicații filozofice — *Împărat și proletar* și *Memento mori* — se sfîrșesc cu această idee :

„Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi"
„Căci gîndirile-s fantome, cînd viața este vis."

Locul privilegiat ce i se acordă îi conferă statutul unei concluzii, o face corolarul unei adînci medi-

tații. Tratarea grafică din finalul poemului *Împărat și proletar* rămîne derutantă : cele două puncte care o preced, ghilimelele și caracterele tipografice diferite ne obligă să o citim ca pe un citat. Poetul se autocitează sau avem de-a face cu un efect intertextual, cu o formulare împrumutată la care poetul aderă pentru că i se pare potrivită cu propriul său sistem sau procedeele grafice menționate sînt doar menite să-i sublinieze importanța ?

Discursul oniric *Indici textuali.* În general, textul oniric este redactat la persoana întîi singular, lucru ce pare firesc, avînd în vedere caracterul strict individual al experienței onirice. În acest caz, avem de-a face cu o narațiune homodiegetică în stil direct, de tip special, care combină perspectiva limitată a naratorului martor cu una mai largă, frizînd omniscienţa, dat fiind că eul locutor este în același timp actor și spectator al propriei aventuri (fenomenul de dedublare și autoscopie bine cunoscut în spațiul visului, prezent atît la Eminescu cît și la Nerval — v. infra). În ceea ce am numit discurs oniric pur, de obicei, relatarea propriu-zisă a visului este urmată de un comentariu, remarci privind semnificația celor întîmplate în vis, descifrarea unor semne, corelarea lor cu elemente din realitate, precum și considerații asupra stării pe care visul a provocat-o subiectului (seninătate, neliniște, groază, epuizare etc.). Aceste secvențe meta-onirice nu lipsesc aproape niciodată din textele nervaliene :

„Acest vis, la început atît de frumos, m-a aruncat într-o mare dezorientare. Ce semnificație să fi avut ? Nu i-am aflat-o decît mai tîrziu. Aurélia murise".

(Aurélia)

„Senzația pe care mi-au lăsat-o aceste viziuni și gîndurile ce le nășteau în mine de-a lungul ceasurilor de singurătate erau atît de dureroase, încît mă simțeam ca pierdut". *(Ibidem).*

„Bucuria pe care acest vis a răspîndit-o în tot cugetul meu mi-a dăruit o trezire încîntătoare“. *(Ibidem)*

La Eminescu, sînt rare dat fiind că și onirismul său e de altă natură ; mai mult decît efectele, el caută elementele declanșatoare ale visului, explicații exterioare de natură psiho-fizică, ca în frazele cu care se încheie relatarea visului din 11-12 februarie : „Atunci m-am trezit ș-am fost așa de viu atins de acest vis, încît l-am scris. M-am trezit citind un lung articol din n.f. Presse, a cărui foi erau încă netăiate și cuprindea trei fețe asupra împăcăciunii lui D.C. și D.A.“. Alteori, remarcile respective se referă la cadrul material ce înconjură pe visător :

„Cînd se deșteptă din reveria sa, fereastra de sus a palatului era deschisă, în salon întuneric și sticlele ferestrei străluceau ca argintul în alba lumină a lunei“. *(Sărmanul Dionis)* ;

„Cînd deodată un întuneric rece izbi obrazul și ochii :nei ce-i deschisesem. M-am pomenit tot pe mormanul de hlei și o ploaie amestecată cu piatră îmi izbea fața...“ *(Geniu pustiu)* ;

„C-un țipet teribil mă smuncesc pare-că din cursul ce-l luase corpul meu în jos, dar în momentul acela ajung de stîncă, o durere cumplită... îmi spărsesem corpul de ea... Mă pomenii. Căzusem într-adevăr... dar de pe pat jos“. *(Ibidem)* ;

„Ciudat era că Ioan nu se prea mira de întîmplările lui. Mai întîi avea sentimentul că-și pierduse în parte memoria, apoi sentimentul că cu ușurință poate intra oriunde voiește, poate face tot ce voiește, al treilea sentiment, dar cel mai energic din toate, era că toate acestea se petrec într-un vis aievea, a cărui rațiune fiziologică este o durere ușoară la tîmpla dreaptă“. *(Moartea lui Ioan Vestimie)*...

În special în povestirile de tip romantism german se pot întîlni adesea vise redactate la persoana a treia — în acest caz, povestirea onirică devine narațiune heterodiegetică în stil indirect, în care un narator omniscient povestește visul unui personaj pe

care îl domină în chip absolut. (Exemple : L. Tieck, *Prietenii*, Friederich de la Motte-Fouqué, *Undine*, cap. XVII, „Visul cavalerului", Nerval, *Emilie* – visul premonitoriu al lui Desroches). Este şi modalitatea pe care o practică frecvent Eminescu (*Sărmanul Dionis*, *Avatarii faraonului Tlà*). Relatări onirice la persoana întîi apar atunci cînd naratorul dă cuvîntul unui personaj, printr-un procedeu narativ oarecare, ca de pildă artificiul inserării manuscrisului lui Toma Nour în *Geniu pustiu*. Un exemplu interesant şi original este oferit de reluarea aceleiaşi secvenţe onirice folosind aceeaşi substanţă lingvistică, în contexte diferite, redactată la persoana a treia (*Sărmanul Dionis*) şi la persoana întîi (*Geniu pustiu*) : „El îşi închise ochii ca să viseze în libertate, se păru atunci că e într-un pustiu uscat... ;" „Îmi închisei ochii, pentru ca să visez în libertate. Mi se păru atunci că sînt în-într-un pustiu uscat..." Eminescu face apel aici la procedeul deja semnalat practicat şi de Nerval (v. supra), de permutare a unităţilor textuale care, beneficiind de autonomie, sînt reutilizate în contexte diferite.

În ceea ce priveşte construcţiile verbale, majoritatea exemplelor pun în evidenţă o preferinţă marcată pentru perfectul simplu subliniind caracterul surprinzător, neaşteptat al evenimentelor povestite : *(mă) văzui, mă trezii, crezui* (că văd, aud), *descoperii, mă pomenii, fui surprins* şi mai ales *mi (i) se păru, se părea* (exemple foarte numeroase atît la Eminescu cît şi la Nerval, nelipsite din aproape nici o secvenţă onirică). Verbul *a părea* este aproape obligatoriu în orice relatare onirică, subliniind caracterul fugar şi insesizabil al imaginilor pe care visătorul se străduieşte să le convertească în cuvinte. Şi celelalte verbe citate, de o frecvenţă evidentă în discursul oniric, traduc surprinderea naratorului însuşi faţă de ceea ce i se întîmplă, cît şi o anumită tendinţă de de-responsabilizare faţă de ceea ce el povesteşte. La Eminescu se poate observa o tratare originală a timpurilor verbale, în sensul că, pe măsură ce se avansează în povestirea onirică, perfectul simplu sau im-

perfectul este adesea înlocuit prin prezent, ceea ce conferă mai multă pregnanță scenariului oniric :

„Îmi închisei ochii, pentru ca să visez în libertate. Mi se păru atunci că *sînt* într-un pustiu uscat, lung, nisipos, ca seceta (...) *E* miazănoapte... Pustiul *tace*... aerul *e* mort și numai suflarea mea *e* vie, numai ochiul meu *e* viu pentru ca să vadă pe-un nor de argint un înger alb, îngenuncheat, cu mîinile unite, care *cîntă*..." (*Geniu pustiu*, s.n.).

Această tratare a formelor verbale se articulează cu un alt tip de indice textual al discursului oniric și anume — elementele de modalizare ; se poate observa o frecvență marcată a adverbelor de modalizare : *poate, deodată, parcă* etc., traducînd aceeași surpriză și îndoială a subiectului visător (exemple foarte numeroase la ambii autori).

Implicații structurale. Secvența onirică este cel mai adesea inserată într-un text-cadru și această inserție, precum și modalitățile de realizare a ei, își va pune amprenta asupra sintaxei narative și asupra structurii de ansamblu a textului de bază.

Primul element care ni se impune este autonomia — relativă — și delimitarea riguroasă a secvenței onirice, ceea ce uneori o face detașabilă față de rest (v. și reutilizarea ei în contexte diferite — exemplele eminesciene de mai sus). Ea are un incipit și o clauzulă, de obicei bine precizate, care sînt marcate prin adormirea — trezirea subiectului visător, respectiv închiderea — deschiderea ochilor. De multe ori, povestirea propriu-zisă a visului este precedată de considerații asupra stării hipnagogice, de trecere de la veghe la somn (Nerval, *Sylvie, Aurélia* — primele paragrafe ; pentru citate, v. supra, discuția despre raportul somn-veghe, vis-viață) sau de fraze-anunț de tipul : „Și iată ce am visat" (*Geniu pustiu*). Un exemplu particular, la Eminescu, este următorul : „Mi-am închis ochii și-am visat... ce ?... Nu știu. Cînd i-am redeschis eram singur în cimitiri" (*Geniu pustiu*). Secvența onirică se reduce, printr-un procedeu de

scurt-circuitare narativă, la unitățile limită — incipit, clauzulă. Elipsa visului, marcată și printr-o punctuație elocventă, substituirea relatării cu o simplă vocabulă deplasează aici accentul de pe conținutul visului propriu-zis pe faptul de a visa. Important este, se pare, pentru eroul eminescian, să doarmă și să viseze — indiferent ce —, dintr-o convingere parcă implicită că rezerva de imagini, experiențe și simțiri inconștiente trebuie lăsată să lucreze, să-și elibereze energiile, în preajma sau după evenimentele importante. Din acest punct de vedere, compararea cu Nerval este revelatoare. La Nerval, din contră, important este ceea ce visează : cel mai mic amănunt este greu de semnificații, de aceea naratorul face mari eforturi nu numai de a nu lăsa nimic deoparte, ci și de a stabili legături între elementele scenariului oniric pentru ca „sensul", „logica" lucrurilor care i se întîmplă să fie cît mai ușor perceptibilă. S-a afirmat că proza nervaliană — și *Aurélia* în special — este o adevărată fenomenologie a visului. În ciuda faptului că naratorul este profund implicat, cu toată ființa, în aventura spirituală pe care o trăiește, ceea ce impresionează este precizia, detașarea aproape științifică cu care își disecă și-și analizează viziunile cărora le acordă întotdeauna o semnificație simbolică. Din acest motiv, relatările de vise din *Aurélia* sau din alte texte sînt de obicei ample, precise, însoțite de comentarii, așa cum am mai arătat, asupra evenimentelor din starea de veghe ce pot fi puse în legătură cu elementele din vis sau asupra efectelor psiho-fizice ale visului. *Aurélia* este un document tulburător de autoanaliză lucidă, aproape necruțătoare a propriilor trăiri, făcînd dovada unei puteri de dedublare rar întîlnită. Marea originalitate și valoare a textului *Aurélia* constă în faptul că, deși relatările de vise, viziuni, halucinații par uneori niște fișe de observație psihanalitică, ele nu-și pierd nici o clipă caracterul de proză literară. La Eminescu, relatările de vise sînt fugare, într-un limbaj mai nebulos, trădînd mai degrabă surpriza, uneori

groaza subiectului visător (*Geniu pustiu*) care se simte copleșit de aceste imagini ce par a răsări dintr-o zonă necunoscută și greu controlabilă. Așa cum am mai spus, la Eminescu se doarme și se visează mult, se semnalează mereu această stare; secvențele onirice propriu-zise sînt însă mult mai puțin consistente, decorul din vis mai puțin conturat decît la Nerval, pentru care exploatarea acestui domeniu este programatică.

Adormirea-trezirea, închiderea-deschiderea pleoapelor de care vorbeam mai sus devin și o metaforă a trecerii de la o stare la alta (conștient-inconștient), de la un plan (textual) la altul, dintr-o lume în alta. Adesea trecerea este metaforizată și prin prezența unei frontiere, a unui obstacol material între veghe și somn : la Nerval, celebrele „porți de fildeș ori de os" pe care visătorul le „străpunge" pentru a pătrunde în cea de-a doua viață care este visul :

„Visul este o a doua viață. N-am putut, fără înfiorare, să străpung acele porți de fildeș, ori de os ce ne despart de lumea nevăzută."

(Aurélia)

Echivalentul eminescian :

„Visul — o lume senină pentru mine, o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul, de verdura cea întunecoasă și parfumată a dumbrăvilor de laur — visul își deschide auritele lui gratii și mă lasă să intru în poeticele și etern junele lui grădini."

(Geniu pustiu)

Să menționăm că, uneori, „trezirea" nu înseamnă sfîrșitul visului, deci întoarcerea la starea de veghe, ci o adîncire a planului oniric. Trezirea se poate petrece în vis (v. visul lui Baltazar în *Avatarii...*) iar visătorul poate continua să adoarmă și să viseze un vis în vis. În acest caz, „trezirea" echivalează cu accesul în altă lume sau în alt timp, în altă existență (exemple numeroase la Nerval). Este și cazul lui Dionis-Dan care se tot visează reciproc, sau a personajelor din *Avatarii faraonului Tlà* :

„El nu mai era el. I se părea atît de firesc că s-a trezit în această lume. Știa sigur că venise în cîmp ca să citească, că citind adormise. Camera obscură, viața cea trecută a unui om ce se numea Dionis, ciudat — el visase! (...) Ciudat! Călugărul Dan se visase mirean cu numele Dionis... pare că se făcuse în alte vremi, între alți oameni!“

(Sărmanul Dionis)

Delimitarea este slabă sau absentă în cazul reveriei sau a visului în stare de veghe, a halucinației (v. infra).

Închis/deschis. În opoziție cu structura serială, deschisă a textelor în care se înlănțuie relatări de vise și asupra căreia vom reveni și cu argumente eminesciene, se poate semnala și posibilitatea — perceptibilă mai ales în povestirea pe care am numit-o de tip romantic german — de a construi cu ajutorul textului oniric o structură închisă, bazată pe interșanjabilitatea celor două planuri: realitate-vis, sau ceea ce s-ar putea numi „relativizarea realității". Exemplul tip ni se pare a fi *Sărmanul Dionis.* Dionis se visează Dan și Dan se visează Dionis — care e de fapt cel real și cel visat: Dan sau Dionis? — fiecare și nici unul. Cele două realități — ambele visate — deci cele două non-realități se reflectă la infinit, ca două oglinzi puse față în față. Structura este totuși închisă, deoarece imaginea multiplicată, ori de cîte ori, este mereu aceeași. Se naște un fel de circularitate sau de contaminare și confuzie reciprocă vis-realitate, un schimb în dublu sens care se constituie în matrice generatoare a textului:

„Fusese vis visul lui cel atît de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească?“

„Cine este omul adevărat al acestor întîmplări, Dan ori Dionis? (...) Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea.“

cu un celebru corespondent nervalian:

„Totul mi se explica prin amintirea aceasta pe jumătate visată.“

(Sylvie)

„Zugrăvind detaliile acestea ajung să mă întreb dacă sînt reale sau dacă le-am visat.“

(Ibidem)

Acest fenomen de dublare antrenează și altele similare : dublarea sau dedublarea personalității, îndoiala asupra propriei identități, tema dublului fiind, după cum se știe, prin excelență una onirică (v. infra) ; dublarea visului : Dan și Maria „visau amîndoi același vis“ ; de asemenea cuplul din *Umbra mea*. Exemple nervaliene se găsesc în *Călătorie în Orient* și în povestea *Crăiasa peștilor* :

„— Îmi amintesc bine, spuse fetița, fiindcă eu te-am văzut pe tine cînd stăteai la marginea apei și semănai cu un *stejar verde*, frumos, cu crengile de sus din aur... și toți copacii din pădure se plecau pînă la pămînt salutîndu-te.

— E adevărat, spuse băiețașul, am visat asta.

— Și eu am visat ce mi-ai spus tu : dar cum de ne-am întîlnit în vis ?...“ (s.a.)

Cîteva exemple eminescine care, alături de corespondentele lor nervaliene, confirmă posibilitatea existenței celor două tipuri de structuri – închisă, deschisă – pe care o poate îmbrăca povestirea onirică. Șklovski și, după el, Todorov [35] disting două moduri posibile de a construi o nuvelă : a) construcția în paliere care este o formă deschisă organizată după formula $A_1 + A_2 + A_3 + \dots A_n$; b) construcția sub formă de buclă sau cerc, formă închisă de tipul $(A_1R_1A_2)\dots(A_1R_2A_2)$ în care A_1A_2 sînt unități paradigmatice iar R_1R_2 – relațiile lor. Desigur, cele două tipuri pot uneori coexista într-un singur text. Închiderea celui de-al doilea tip se bazează, pe de o parte, pe paralelismul planurilor, pe de altă parte, pe o circularitate formală și tematică. Noțiunea de „plan“

---

[35] *L'héritage méthodologique du formalisme* în *Poétique de la prose*, Seuil, 1971.

poate fi înţeleasă şi într-o accepţiune mai degrabă cinematografică.[36] Planul este, din această perspectivă, o porţiune a spaţiului-text, o unitate a discursului, capabil de a se integra în sintagmatica ansamblului. Planul este un enunţ complex de o anumită lungime care transmite o anumită cantitate de informaţie. Structura de ansamblu este rezultatul unei tehnici de montaj care constă în a asambla suprafeţe textuale, funcţional asemănătoare. „Planul" nu înseamnă însă numai o unitate rezultată din decupajul material al textului ci şi o componentă semantică situată la un nivel profund al structurii narative.

Sărmanul Dionis şi povestirea nervaliană *Sylvie* pe care le vom analiza în paralel ni se par a fi exemple foarte elocvente pentru acest tip de structură. *Sylvie* este cel mai cunoscut text din ciclul *Fiicele focului* şi, prin motivele şi imaginile pe care le reuneşte, precum şi prin procedeele de construcţie pe care se sprijină, poate fi considerată drept nucleul volumului şi prototip al tuturor povestirilor care-l compun.[37]

Asemănarea structurală dintre *Sylvie* şi *Sărmanul Dionis* vine în primul rînd din faptul că, în ambele texte, nucleul generator este confruntarea între două planuri temporale — prezent/trecut —, chiar dacă, în logica celor două universuri poetice de care ne ocupăm, distincţia riscă să devină relativă, avînd în vedere convingerea ambilor privind continuitatea tem-

---

[36] Chr. Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, 1971 ; I. Lotman, *La structure du texte artistique*, tr. fr., Gallimard, 1973.

[37] Amintim că *Fiicele focului* este un ciclu de şase povestiri (nuvele) avînd toate ca titluri nume proprii feminine : *Angélique*, *Sylvie*, *Octavie*, *Isis*, *Corilla*, *Emilie* (pe care nu o reţin toate ediţiile) la care se adaugă un text liminar, o prefaţă-dedicaţie *Lui Alexandre Dumas*, precum şi *Cîntece şi legende din Valois*, inclus după *Sylvie*. Din deasa ţesătură tematică specific nervaliană se detaşează mai ales tema amintirii, a copilăriei şi a ţinutului natal. Aşa cum se poate întrevedea însă şi din constelaţia de titluri, ciclul este mai ales un moment al creaţiei nervaliene ce fixează reperele esenţiale ale mitului feminin nervalian.

porală trecut-prezent-viitor. Astfel, *Sărmanul Dionis* poate fi citit în dublu sens : ca o călătorie a lui Dionis în trecut sau ca o călătorie a lui Dan în viitor. În mod convențional și poate și datorită priorității în ordinea sintagmatică a textului, vom considera existența lui Dionis ca situată în planul prezentului și avînd rolul unei platforme de pe care se face coborîrea în trecut. Opoziția prezent/trecut mai poate fi formulată, atît la Eminescu cît și la Nerval, și în termenii opoziției veghe/vis cu toate că, nici în acest caz, relativitatea distincției nu trebuie uitată. În *Sylvie*, lucrurile se complică ceva mai mult datorită unei stratificări temporale mai complexe și diversificate : jocul planurilor temporale nu se reduce la opoziția prezent/trecut, deoarece, în acest din urmă spațiu, se ierarhizează mai multe etape ale trecutului, inextricabil interferate în țesătura textului. Itinerarul din *Sylvie* este o adevărată „căutare a timpului pierdut" nu fără tangențe cu aventura proustiană. Nu este, în acest sens, lipsit de interes să amintim că Proust însuși vedea în Nerval un precursor, regăsind în *Sylvie* întreg mecanismul memoriei involuntare precum și fenomenul psihic pe care-l numește „les intermittences du coeur".[38] *Sylvie* este un text paradoxal și derutant, cu un statut aparte, deoarece sub aparența unei povestiri simple și idilice, evocînd amintirea unor iubiri trecute, Nerval bulversează regulile obișnuite ale narațiunii. La sfîrșitul incursiunii în trecut, el constată că, pentru a-și atinge și fixa idealul, „la nevoie, trebuie să întreci limitele nonsensului și ale absurdității", și această frază definește de fapt esența demersului său. Acest univers himeric, scăldat de o atmosferă cețoasă de reverie și de apariții stranii ce par să aparțină unei alte lumi, unei alte existențe, se sprijină pe o ordine profundă care nu corespunde asamblării superficiale a unităților textuale. Pot fi izolate patru planuri sau

---

[38] M. Proust, *A propos du style de Flaubert, La Nouvelle Revue Française*, 1920 ; *Contre Sainte-Beuve.*

straturi temporale greu de disociat, așa cum am mai spus, în suprafața textului[39] : Planul A : prezentul, planul realității constituind un loc de referință, de raportare și care asigură unitatea narațiunii. Este „viața actuală" a naratorului care, în economia textului, apare abia la sfîrșit, ca un bilanț, în momentul în care el se hotărăște să-și recompună amintirile : „Așa sînt himerele care farmecă și tulbură în zorile vieții. Am încercat să le fixez fără prea multă ordine, dar multe inimi mă vor înțelege". După cum se poate observa, acesta este și planul scriiturii, al construirii textului și al reflectării acestuia în propria sa substanță. Este momentul în care naratorul își ia o anumită distanță față de propria sa povestire pe care o cîntărește și o estimează cu oarecare detașare.

O secvență analogă, cu aceeași valoare metatextuală, ni se pare a fi, în povestirea eminesciană, paragraful final : „Două vorbe concluzive...", în care Eminescu, ca și Nerval, caută explicații și „chei", tîlcuri ascunse ale întîmplărilor. Este și momentul în care ambii naratori își mărturisesc deruta și neputința de a decide dacă cele povestite s-au petrecut aievea sau în vis : „Zugrăvind detaliile acestea, ajung să mă întreb dacă sînt reale sau dacă le-am visat" *(Sylvie)* ; „Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea" ; „Fusese vis visul lui atît de aievea sau fusese realitate de soiul vizionar a toată realitatea omenească ?" *(Sărmanul Dionis)*. Planul B ar corespunde tinereții autorului, plasat textual la începutul povestirii și materializat prin imperfect : „Ieșeam de la un teatru în care, seară de seară, apăream într-una din lojile de lîngă scenă, în mare ținută de îndrăgos-

[39] Pentru analiza planurilor temporale în *Sylvie*, v. R. Jean, *Nerval par lui-même*, Seuil, 1978 ; *La Poétique du désir*, Seuil, 1975. Stratificarea trecutului este metaforizată de Nerval însuși, prin imaginea palimpsestului : „Amintirile din copilărie îți reînvie în suflet cînd ai ajuns la jumătatea vieții. E ca un manuscris palimpsest ale cărui rînduri au proprietatea să reapară prin procedee chimice" *(Angélique)*.

tit." Este planul pe care se sprijină povestea propriu-zisă și care, deși este un trecut, este simțit ca un prezent de gradul al doilea, o nouă platformă pentru explorarea timpului în profunzime. Prezența feminină care domină această etapă este Aurélia. Planul C corespunde adolescenței naratorului și ocupă aproape în întregime partea centrală a textului, capitolele IV-VII, care evocă momentele petrecute în compania prietenei din copilărie Sylvie. Planul D, cel mai îndepărtat, este cel al copilăriei, luminată de figura enigmatică a lui Adrienne. Este perioada cea mai impregnată de vis și mister. Planurile C și D sînt destul de greu de distins, copilăria și adolescența fiind mai solidare decît celelalte etape. Unitatea lor este asigurată și de prezența lui Sylvie în ambele, care pot fi reunite sub eticheta „odinioară", în timp ce planul A înseamnă „astăzi" iar planul B, „altădată", „nu de mult".[40] Panta timpului e coborîtă din etapă în etapă, de la o platformă la alta, prin sondaje succesive. Amintirile și imaginile trecute se cheamă și se articulează de la un plan la altul în anumite puncte de joncțiune. Unul din exemplele cele mai elocvente este oferit, în *Sylvie*, de începutul capitolului II *(Andrienne)* care începe, în planul B, de la care se alunecă pe nesimțite spre planul C printr-o trecere prin planul A și apoi spre planul D :

„M-am dus să mă culc, dar n-am putut adormi. Cufundat într-o semi somnolență, mi-am reamintit întreaga mea copilărie. Starea aceasta, în care mintea mai rezistă încă ciudatelor combinații ale visului, ne îngăduie adeseori să vedem perindîndu-se în cîteva minute tablourile cele mai izbitoare dintr-o lungă perioadă a vieții.

Îmi închipuiam un castel de pe vremea lui Henric al IV-lea".

Punctele de joncțiune între trecut și prezent există și la Eminescu dar ele se realizează, așa cum

---

[40] v. R. Jean, *op. cit.*, p. 146.

vom vedea mai departe, în chip diferit, cu ajutorul unor elemente care acționează simultan în ambele planuri. Nu întîmplător, unul din motivele privilegiate ale povestirii *Sylvie* (și a operei nervaliene în ansamblul său) este acela al ceasului (orologiu, pendulă). Adesea, ceasurile nervaliene nu merg, mecanismul fiind stricat, sau merg nebunește într-o totală discordanță față de timpul obiectiv („lanțul era rupt și arăta orele drept minute" – *Lui Alexandre Dumas*). Ceasul nervalian este capabil să unească cele două planuri într-unul singur, fiind investit cu o forță magică – el abolește timpul ceasurilor obișnuite, îl dizolvă într-o clipă unică și eternă și eliberează timpul subiectiv al experiențelor interioare, durata pură : „Sînt anumite momente în care viața își înmulțește pulsațiile în ciuda legilor timpului, ca un ceasornic nebun al cărui lanț s-a rupt ; altele în care totul lîncezește sub forma unor senzații prea slabe sau care nu merită să fie notate" (*Călătorie în Orient*).[41] Pe de altă parte, ceasornicul ca obiect, atît prin circularitatea repetitivă a mișcării acelor în jurul cadranului, cît și prin articularea minuțioasă a pieselor mecanismului devine metaforă și chiar, am putea spune, diagramă și model al textului însuși.[42] Obiectele de acest gen introduc în linearitatea timpului istoric un alt timp făcut din continuitate, repetiții, asemănări și identitate. (Un efect de ecou poate fi semnalat în sonetul *Artemis* din ciclul *Himerelor*, sonet intitulat inițial *Baletul orelor* : „A treisprezecea vine din nou... e prima iară : / Și-i unica mereu, – ori e doar un clipit" ;). Structura închisă, circulară din *Sylvie*, în care părțile se țin și își răspund într-un joc complex de paralelisme a fost pusă în evidență de majoritatea exegeților nerva-

---

[41] Motivul ceasornicului detracat apare și la Eminescu, integrat într-o constelație de motive configurind o „lume pe dos" : „Un orologiu care în loc de-a-îmbla nainte / S-ar tîrîi-ndărăt. (...)" (*Andrei Mureșanu*, 1871).

[42] v. R. Chambers, *La narration dans Sylvie*, *Poétique*, 41, 1980.

lieni. S-a putut remarca o structură de diptic [43], cele 14 capitole împărţindu-se în două părţi egale : 1–7 relatînd istoria unei speranţe, 7–14, istoria unei decepţii. Prima parte este mai mult învăluită într-o atmosferă de vis, în timp ce a doua reprezintă imaginea unei lumi diurne stăpînită de legea timpului. Ultimele trei capitole se sfîrşesc, pe rînd, cu trei eşecuri, formate de evidenţa celor trei iubiri imposibile şi pierdute : vestea căsătoriei lui Sylvie şi Aurélie cu un altul, precum şi a morţii lui Adrienne la mînăstire. Cercul se închide şi prin întoarcerea naratorului la Paris de unde, spaţial, începuse întoarcerea în timp. Studiul structurii profunde a textului, tot în funcţie de prezenţa celor trei figuri feminine, a putut pune în evidenţă o structură ternară – şi ea închisă, circulară. [44]

Cele trei articulaţii ale textului sînt : cap. 1–3 Adrienne, 4–11 Sylvie, 12–14 Aurélie. O întreagă reţea de paralelisme a motivelor şi detaliilor asigură circularitatea şi închiderea structurală a textului.

Am insistat mai mult asupra construcţiei povestirii *Sylvie* deoarece o considerăm drept un exemplu tipic de structură închisă, realizată prin circularitate si asamblare de planuri – toate textele din *Fiicele focului* sînt construite după acest model. *Sărmanul Dionis* este în mare parte similară – în primul rînd, la nivel tematic, prin confruntarea prezent-trecut care devine matrice generatoare, apoi, prin faptul că cele două momente se materializează prin planuri ce – mai mult şi mai clar decît la Nerval – pot fi decupate din suprafaţa textuală. Principala deosebire rezidă în faptul că, la Eminescu, confruntarea prezent-trecut înseamnă saltul într-o altă existenţă, în timp ce la Nerval ea se limitează la existenţa

---

[43] G. Poulet, *Sylvie ou la pensée de Nerval* în *Trois essais de mythologie romantique*, Jose Corti, 1966 ; R. Chambers, *op. cit.*

[44] v. L. Cellier, *De Sylvie à Aurélia, structure close et structure ouverte* in *Archives des lettres modernes*, no. 13 I, III, 1971–72.

actuală, deși referirile la existențele anterioare sînt numeroase, asupra amintirilor „pe jumătate visate" plutind o continuă îndoială – nu aparțin ele cumva unei alte vieți ? Pe de altă parte, la Eminescu, trecutul nu este stratificat, ceea ce face ca structura de ansamblu să fie mai simplă. Astfel, nu mai întîlnim, ca la Nerval, acea împletire de planuri atît de greu de desfăcut ; în *Sărmanul Dionis*, alternanța prezent-trecut se produce într-o succesiune regulată de secvențe. Trecerea de la un plan la altul se face, în punctele de articulare, prin adormire-trezire și trecere de la viața reală la vis sau dintr-un vis în altul. Structura nuvelei s-ar putea reprezenta schematic în felul următor :

prezent ↘ trecut ↗ prezent ↘ trecut ↗ prezent[45]

⟨Prolog⟩... Dionis$_1$ → Dan$_1$ → Dionis$_2$ → Dan$_2$ → Dionis$_3$... ⟨Metatext⟩

Lanțul alternanței prezent/trecut este precedat și urmat, după cum se vede, de cîte o secvență detașabilă de text ceea ce introduce o simetrie și asigură, o dată în plus, închiderea textului. Secvența de început relatînd meditația filozofică atribuită lui Dionis ar putea avea rolul unui prolog sau al unui moto extins conținînd ipoteza teoretică ce urmează a fi demonstrată prin povestea lui Dan-Dionis. Secvența finală în care naratorul intervine direct („Două vorbe concluzive...") este un metatext explicativ, analog, așa cum am mai arătat, secvențelor de acest gen cu care se sfîrșesc unele texte nervaliene : *Ultima filă* în *Sylvie*, *Cugetări* în *Angélique*. După cum se poate observa, structura povestirii este circulară, deci închisă, planul final reprezentînd o întoarcere la momentul inițial (prezent). Secvența Dan$_2$ poate fi considerată ca fiind conectoare între cele două planuri. Aceasta pentru că ea alătură elemente ce aparțin simultan celor două existențe : maestrul Ru-

---

[45] Așa cum am mai precizat, distribuția prezent/trecut este relativă și ea reprezintă doar perspectiva lui Dionis ; din punctul de vedere al lui Dan, „trecutul" este „prezent" iar „prezentul" este „viitor".

ben – în ipostaza Riven, cărţile vechi de care şi Dionis este pasionat, tabloul din perete – dublu al eroului, boala, delirul de care şi Dionis este chinuit. Un alt element conector este prezenţa feminină – Maria – purtînd acelaşi nume în ambele existenţe şi pe care Dan o recunoaşte atunci cînd redevine Dionis (secvenţa $Dionis_3$). Tendinţa de fuziune a planurilor demonstrează de fapt o idee care se regăseşte şi în celelalte proze eminesciene cu aceeaşi forţă organizatoare : că diviziunea trecut-prezent-viitor nu poate fi decît arbitrară, timpul fiind de fapt un continuum, un lanţ în care poziţia verigilor este relativă.

Pentru a ilustra structura deschisă, de tip secvenţial, serial, vom confrunta două texte majore din creaţia celor doi autori : *Aurélia* şi *Avatarii faraonului Tlà.* Este necesar să precizăm, înainte de a întreprinde o analiză mai aprofundată, că, în general, pot fi identificate două tipuri de serialităţi : a) cea realizată prin juxtapunere aditivă datorată succesiunii secvenţelor ; b) cea rezultată prin subordonarea succesivă a secvenţelor şi care, în ipostaza discursului oniric, s-ar putea rezuma prin formula „visului în vis" („visam că visez şi-n visul meu visam că visez") ; cel puţin teoretic, această subordonare se poate continua la infinit, fiind şi unul din modurile privilegiate de manifestare a procedeului numit „mise en abyme"[46] (vom reveni asupra acestei idei pe parcursul analizei). Atît în proza eminesciană, cît şi în cea nervaliană există ambele tipuri, cu preponderenţa evidentă a primului ; tipul b) apare sporadic la Eminescu, fiind aproape absent din prozele nervaliene.

---

[46] Pentru o analiză minuţioasă a procedeului *mise en abyme* (traductibil eventual prin „punere în abis" sau „abisalizare") v. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire,* Essai sur la mise en abyme, Seuil, 1977. Reproducem definiţia : „este punere în abis orice oglindă internă reflectînd ansamblul povestirii prin reduplicare simplă, repetată sau specioasă" (p. 52).

Dintru început, *Avatarii* și *Aurélia* pot fi apropiate datorită unui detaliu aparent accidental și, într-un fel, extratextual: ambele sînt neterminate[47]. Acest lucru frustrează desigur analiza dar, pe de altă parte, definește statutul structurilor secvențiale care, cel puțin teoretic, nu trebuie și nu pot fi terminate, fiind oricînd virtual pasibile de o nouă adjoncție.

Spre deosebire de structura închisă analizată anterior (*Sărmanul Dionis – Sylvie*), caracterizată prin circularitate, structura secvențială este lineară (chiar și în cazul tipului b) cînd ea este reprezentabilă și sub formă de cercuri concentrice): secvențele, palierele se *înșiruie*, se înlănțuie sub forma unei serii identificabile în dimensiunea sintagmatică a ansamblului textual. La Nerval, unde metatextul este mult mai dezvoltat, lucrul este explicit formulat:

„Această stare a durat mai multe zile. Am fost transportat într-un sanatoriu (...). Pentru mine singura diferență dintre veghe și somn era că în cea dintîi stare totul mi se transfigura în fața ochilor; fiecare persoană care se apropia de mine arăta schimbată, obiectele materiale aruncau un fel de penumbră care le modifica forma, iar jocurile luminii, împerecherile de culori se descompuneau în așa fel, încît mă țineau prins într-un *șir neîntrerupt* de impresii, care se *înlănțuiau* și a căror *probabilitate,* visul, mai dezbărat fiind de elemente exterioare, *o purta mai departe*" (s.n.).

„Starea cataleptică în care am zăcut timp de mai multe zile mi-a fost explicată științific, iar povestirile celor ce mă văzuseră astfel îmi stîrneau un fel de ciudă, văzînd că se puneau pe socoteala rătăcirii minții gesturile sau vorbele care cores-

---

[47] În ceea ce privește *Avatarii,* lucrul este indubitabil și dovedit, cu argumente documentate de către toți exegeții. În *Aurélia,* această neterminare (comună de altfel tuturor textelor lui Nerval și decurgînd și din concepția sa privind condiția operei, supusă unui dinamism fundamental) este camuflată de găsirea unor soluții imediate, de moment (textul supliment *Memorabile),* Nerval fiind presat de timp; pentru istoria textului, tipărit postum, v. ediția Pléiade, deja citată.

pundeau cu diferite *etape* a ceea ce pentru mine constituia un *șir de întîmplări logice*". (s.n.).

„Acestea au fost imaginile care, rînd pe rînd, mi s-au perindat în fața ochilor (...) împrejurări nefericite au pregătit, cu mult mai tîrziu, o recidivă a bolii, care a reînnodat *șirul* întrerupt al acestor stranii reverii." (s.n.).

„Din clipa cînd m-am încredințat de faptul că sînt supus unor *probe de inițiere sacră,* o tărie de neînvins s-a înstăpînit pe cugetul meu." (s.n.).

„Totuși, făgăduielile pe care le atribuiam zeiței Isis îmi păreau a se împlini prin mijlocirea unui *șir lung de încercări* la care eram sortit să mă supun. Așa că le-am acceptat cu resemnare." (s.n.).

Să mai precizăm că, la fel ca în cazul structurilor circulare închise, structura serială este motivată și tematic. Astfel, înlănțuirea secvențială va fi întotdeauna conexată cu tema călătoriei — reale sau simbolico-mitice —, în genere cu un itinerar, cel mai adesea inițiatic, care presupune în mod necesar etape succesive. Textele de care ne ocupăm pun în scenă două din ipostazele cele mai memorabile ale motivului călătoriei : metempsihoza, călătoria sufletului, a esenței printr-o *serie* de trupuri, prin diferite forme ale existenței materiale și inițierea orfică prin coborîrea în infern :

„Totuși, sînt fericit de convingerile pe care le-am dobîndit și asemuiesc această serie de încercări pe care le-am străbătut cu ceea ce înfățișa pentru antici ideea coborîrii în infern." *(Aurélia).*

La Eminescu, matricea generatoare este prima, la Nerval — cea de-a doua. În cazul ambilor însă, cele două itinerarii sînt inextricabil interferate în substanța textuală. Prin aceste repere tematice majore, *Avatarii* și *Aurélia* intră în rezonanță cu alte momente de referință ale literaturii universale. [48] Mai explicit livresc decît Eminescu, Nerval se racordează

[48] Cele mai numeroase și ingenioase racordări intertextuale privind *Avatarii* sînt făcute de către G. Călinescu în *Avatarii faraonului Tlà,* loc. cit.

el însuși la un intertext preexistent, citînd în incipitul la *Aurélia* „modelele poetice ale unor astfel de studii asupra sufletului omenesc" : Swedenborg, *Memorabilia*, Apuleius, *Măgarul de aur*, Dante, *Divina Comedie*. Așa cum am mai arătat, aceste texte se înrudesc tematic și formal între ele, dar și cu cele două de care ne ocupăm. Ele pot fi considerate drept un hipertext[49] la care ambele se pot raporta. Simpla posibilitate de raportare la același text de referință stabilește deja o relație între textele în discuție angajate într-un sistem triunghiular de tipul :

Swedenborg, Apuleius, Dante etc.

↙ ↘

Aurélia . . . . . . *Avatarii*

asimilabil, ca mod de funcționare, cu ceea ce am numit mai înainte (v. supra. cap. II) fenomenul de influență radiantă.[50] Numeroase alte opere din literatura universală aparținînd aceleiași arii tematico-structurale ar putea fi poate adăugate alături de „modelele" nervaliene. Citarea lor ar putea constitui o îmbogățire mai mult sau mai puțin a lecturii noastre. O referință ni se pare însă indispensabilă și aceea se numește Novalis cu *Discipolii la Saïs* și, mai ales, *Heinrich von Ofterdingen*. Înrudirea tematică cu *Avatarii* și cu *Aurélia*, asigurată de prezența traseului inițiatic, de figura zeiței Isis, de interesul pentru metempsihoză și onirism și atîtea alte motive, nu mai trebuie, credem, demonstrată. La aceasta se adaugă similitudinile de ordin structural : aceeași tehnică mozaicală a montajului de secvențe suc-

---

[49] Pentru noțiunea de *hipertext*, v. M. Riffaterre, *Sémiotique de la poésie*, Seuil, 1983.

[50] Din schema propusă nu trebuie să se înțeleagă că stabilim filiații sau apropieri simplificatoare între textul eminescian și textele citate de Nerval. Dintre acestea, *Avatarii* prezintă, evident, cele mai multe puncte comune cu *Măgarul de aur*. Schema are mai mult valoare emblematică privind fenomenul (și exemplele pentru Nerval și Eminescu sînt numeroase) de intertextualitate comună — argument de seamă în susținerea și demonstrarea unui paralelism.

cesive într-un cadru, aceeași linearitate deschisă a desfășurării, sugerînd progresia, evoluția din etapă în etapă.

Atît la Nerval cît și la Eminescu, structura secvențială pregnantă și definitorie pentru textele analizate își are „antecedente" și justificări și în alte puncte ale operei, ținînd de una din dimensiunile ei fundamentale. Este în primul rînd vorba de fragmentarismul despre care am vorbit în capitolul anterior. În ciuda autonomiei lor relative, fragmentele, indiferent de natura lor, intră în relație unele cu altele și, cel mai adesea, prin înlănțuire, prin succesiune, luminîndu-se astfel reciproc și căpătînd o nouă valoare prin inserția în ansamblu :

„Intram în labirintele acelor curioase povești ce le citisem, un *tablou urma pe altul*, o *întîmplare pe alta.* Atuncea stingeam lumînarea, ca să nu mă supere în sumbrele mele viziuni, și scriam iute prin întuneric în fragmentarium tablourile sau viziunile ce-mi treceau prin minte. Astăzi, răscolind prin hîrtii, găsesc acel fragmentarium. Citesc, citesc și, ciudat (...) *gîndire cu gîndire se-nșiră* și văd că aceste fragmente ciudate și rupte din toate părțile sînt o istorie frumoasă, deși cam ciudată. Iată c-o scriu".

[*Cînd eram încă la Universitate*] (s.n.)

Pe de altă parte, construcția serială mai poate fi pusă în legătură, în cazul ambilor autori, cu o anume teatralitate a operei în general și a textelor discutate în special. Teatralitate în sensul propensiunii spre construcțiile bazate pe succesiunea de tablouri, foarte bine ilustrate de procedeul dioramei. Iată una din vocabulele care, o dată în plus, îi apropie pe Eminescu și Nerval : după cum se știe, *Memento mori* a fost calificată drept dioramă (am putea oare să o considerăm în gen ?).[51] Și Nerval a fost deosebit de interesat de acest tip de spectacol. Într-o cronică dramatică în *L'artiste*, 15 septembrie 1844, pe mar-

[51] Eugen Simion în *Proza lui Eminescu*, loc. cit., p. 146 pune în evidență similitudinea de construcție între *Memento mori* și *Avatarii...*

ginea unei astfel de reprezentanții, el găsește prilejul de a schița o teorie a evoluției umanității (rezonanța cu *Memento mori* se impune a fi subliniată), reluată apoi și dezvoltată în *Călătorie în Orient* și *Aurélia* : din punctul de vedere al construcției, ceea ce îi reține atenția este „*suita de aspecte*" (s.a.), care, prin succesiunea lor, fac din această reprezentație „un adevărat spectacol dramatic cu surprizele, emoțiile și toate fazele sale de interes". [52]

Pe de altă parte, armonizarea de secvențe fără o legătură foarte riguroasă constituie un procedeu literar comun în epocă. [53] Este suficient ca unitatea ansamblului să fie asigurată de o legătură oarecare, fie și slabă sau doar sugerată – important este să existe un cadru care să permită progresia în paliere, creșterea aditivă, „vegetală" (v. supra., p. 119) *a întregului*. Și Eminescu face apel în repetate rînduri la acest tip de construcție – intreprinderea cea mai de anvergură este *Memento mori* care, ca și *Legenda secolelor* a lui V. Hugo, își propune să reconstituie istoria umanității într-o succesiune de tablouri. Afinitățile marelui poem – și mai exact ale episodului *Egipetul* – cu *Avatarii* au fost nu o dată subliniate de exegeza eminesciană.

Să vedem acum mai îndeaproape în ce mod se organizează textele de care ne ocupăm în funcție de modelul secvențial. Așa cum am mai arătat, *Aurélia* nu este singura operă nervaliană structurată în acest fel. Ideea succesiunii etapelor, asociată cu aceea a unei călătorii în infern – asimilată cu o inițiere – se regăsește și în alte puncte ale operei, producînd efecte de ecou cu *Aurélia*. Textul cel mai elocvent în acest sens este *Nopți de octombrie* unde referințele la Dante sînt numeroase ; deambulația nocturnă într-un Paris bizar și fascinant este o călătorie cu valențe mitice :

---

[52] v. J. Richer, *Nerval et les doctrines ésotériques*, Le Griffon d'Or 1947 ; *Nerval. Expérience et création*, Hachette, 1963, pp. 65–70.

[53] v. și Eugen Simion, *op. cit.*, p. 146.

„Și acum să ne cufundăm și mai adînc în cercurile inextricabile ale infernului parizian“ (tr. n.)

„Semeni cu serafimul aurit al lui Dante care răspîndește o ultimă lumină de poezie asupra cercurilor întunecoase a căror spirală imensă se îngustează mereu pentru a ajunge la acel puț întunecat unde Lucifer e înlănțuit pînă în ziua judecății de apoi“. (tr. n.)

Aventura în totalitate este, de altfel, pentru Nerval, o experiență orfică iar femeile iubite confundate într-o singură figură sincretică — o nouă Euridice. („Euridice ! Euridice ! Pierdută a doua oară," cu aceste cuvinte începe partea a doua din *Aurélia*).

Inițial *Aurélia* nu era destinată a fi un text literar ci doar un „studiu", o analiză pe care un bolnav mintal, însă foarte lucid, o întreprinde, la sugestia medicului său, asupra propriilor sale viziuni din starea de veghe sau de somn :

„dacă n-aș crede că menirea unui scriitor este să analizeze cinstit tot ce resimte în înprejurările grave ale vieții, și dacă n-aș căuta să ating un scop pe care-l consider folositor, m-aș opri aici și n-aș mai încerca să descriu cele ce-am simțit mai departe într-o serie de viziuni, fără sens poate, sau pur și simplu bolnăvicioase...“ (s. n.).

„ (...) voi considera că am făcut un lucru bun și folositor, relatînd pur și simplu înșiruirea de idei prin mijlocirea cărora mi-am regăsit liniștea și o tărie nouă pentru a înfrunta nefericirile viitoare ale vieții“. (s.n.)

„Astfel am prins curaj pentru o încercare îndrăzneață. Am hotărît să fixez hotarele visului și să-i pătrund taina“.

„Începînd din acel moment, m-am străduit să-mi caut înțelesul viselor și această căutare neliniștită s-a răsfrînt asupra gîndurilor din starea de veghe“.

Scrisul devine un factor de ordine și armonie capabil să contracareze, înlocuind-o, dezordinea din lucruri ; explorarea și relatarea experienței onirice — o recompunere, o reconstruire cu mijloace lingvistice a

unui real fragmentar adesea incoerent, format din elemente disonante sau contradictorii („să recompunem gama disonantă" ; „să ne recompunem amintirile" — *Nopți de octombrie* ; „a recompune" este o vocabulă obsedantă pentru Nerval). Actul de a scrie devine astfel pentru Nerval o terapie bazată pe convertirea experienței psiho-fizice în experiență de limbaj — o psihanaliză *avant la lettre*. În această perioadă, îi scrie tatălui său : „Întreprind să scriu și să constat toate impresiile pe care mi le-a lăsat boala mea. Nu va fi un studiu inutil pentru observație și știință. Niciodată n-am avut atîta facilitate de analiză și de descriere". „Reușesc astfel să-mi debarasez mintea de toate aceste viziuni care au populat-o atît de des. Acestor fantasmagorii maladive le vor urma idei sănătoase".

„Transcrierea" a ceea ce i se întîmplă devine, pentru Nerval, descifrare și inițiere în cele mai fascinante taine ale spiritului. Originalitatea întreprinderii sale vine din faptul că, departe de a-și considera boala drept o nenorocire, el o transformă într-o cale de cunoaștere, de îmbogățire și potențare a resurselor interioare. Printr-o relativizare a planurilor, asemănătoare cu aceea care intervertise visul și viața reală, Nerval pune în discuție însăși problema delicată a stabilirii granițelor între normal și anormal :

„Voi căuta (...) să transcriu impresiile unei îndelungate boli care s-a desfășurat pe de-a-ntregul în tainele spiritului meu ; și nu știu de ce folosesc cuvîntul boală, căci niciodată, întrucît mă privește pe mine, nu m-am simțit mai sănătos. Uneori vigoarea și puterea mea de acțiune mi se păreau a fi îndoite ; îmi părea că știu tot, că înțeleg tot ; închipuirea îmi dăruia nesfîrșite desfătări. Regăsind din nou ceea ce oamenii numesc rațiunea voi fi oare în situația să regret că le-am pierdut ?"

După cum se poate observa, subiectul devine propriul său obiect, de aici dorința de observare lucidă, rece, detașată, cît mai „obiectivă". De aici și

frecvența unor termeni din sfera discursului științific: studiu, analiză, observație, descriere, transcriere, a constata etc.

Constatînd că acest „jurnal al nebuniei" se constituie progresiv după o ordine secvențială (implicată și în condiția jurnalului), trebuie să observăm că nu toate secvențele au același statut, atît din punct de vedere tematic, cît și al particularităților stilistice. Altfel spus, pentru a ajunge la o imagine cît mai exactă a logicii textului nervalian, este necesar ca lectura lineară, sintagmatică, orizontală să fie completată de una paradigmatică, verticală, capabilă să furnizeze criteriile de clasificare a secvențelor și să pună în lumină comutabilitatea acestora. Înlănțuirea este, după cum se vede, angajată într-o țesătură textuală.

Exegeza nervaliană care s-a ocupat de *Aurélia* a subliniat adesea caracterul „simfonic" al operei, imprimat de modul în care forțele care o traversează – respectiv articulațiile textului – acționînd pe diverse planuri, sfîrșesc prin a se armoniza într-o convergență ce asigură unitatea și coerența întregului. Așa cum am mai precizat, Nerval își povestește visele și viziunile dar, în paralel, el încearcă să și elucideze împrejurările din existența sa care l-au condus spre situația în care se află; de asemenea, să-și comenteze propria întreprindere scripturală de fixare și elucidare a experienței onirice. Din acest triplu obiectiv derivă trei niveluri sau axe ale textului care se dezvoltă simultan într-o permanentă interferare: povestirea autobiografică, povestirea onirică și meta-povestirea ca povestire despre povestire ce valorifică dimensiunea autoreferențială a discursului.[54] Și din acest punct de vedere, al fuziunii mai multor tipuri de discurs, *Aurélia* este o operă-sinteză. Unii comentatori au găsit un corespondent al acestei dezvoltări triplane a textului în concepția nervaliană a unui uni-

---

[54] Pentru o analiză amănunțită a distribuției celor trei tipuri de discurs în funcție de capitolele și diviziunile textului v. R. Jean, *Poétique du désir*, Seuil, 1974.

vers ternar format din trei spații — cer, pămînt, infern — cărora, în planul ființei, le-ar corespunde spiritul, sufletul, corpul sau supra-umanul, umanul, infra-umanul. [55]

Pentru a reveni la serialitatea constitutivă a textului, să precizăm că ea devine perceptibilă printr-o operație de decupaj. Acest decupaj este posibil datorită faptului că secvențele beneficiază de o autonomie destul de evidentă. Ar fi dificil să stabilim o preponderență în funcție de criteriile stabilite mai sus. Ele ne permit însă să citim *Aurélia* rînd pe rînd și simultan ca o manifestare a discursului autobiografic, oniric sau a meta-discursului. Pentru a utiliza unele din conceptele operatorii pe care le-am propus la începutul acestui capitol, vom spune că *Aurélia* este în același timp o teorie și o practică a visului, dar și o teorie și o practică a scrisului. Nu este, credem, întîmplător faptul că textul începe și se sfîrșește cu cîte o secvență „teoretică" despre natura visului și somnului, despre raporturile sale cu viața reală dar și despre natura și scopurile întreprinderii scripturale a visătorului-narator. Granița dintre secvențele autobiografice și cele onirice devine foarte relativă și „poroasă" (R. Jean) din cauza contaminării pînă la identificare a celor două domenii — vis-viață : „Visul este o a doua viață" ; „Aici a început pentru mine ceea ce voi numi revărsarea visului în viața reală". Secvențele onirice sînt bine delimitate de rest (v. supra, *Discursul oniric)* atît prin existența enunțurilor introductive sau terminale cît și printr-o sumă de elemente particularizante stilistic, deja semnalate. Așa cum am mai arătat, la Nerval, comentariul visului nu lipsește niciodată și aceasta în primul rînd datorită obiectivului principal — acela de înțelegere și dominare a visului :

---

[55] Nerval dezvoltă aceste idei în *Călătorie în Orient* în legătură cu cultul zeiței Venus ; el vorbește aici de o triplicitate proprie fiecărei mari zeități care, în multe mitologii, avea fiecare trei corpuri și era adorată sub cele trei forme : a cerului, pămîntului și infernului.

„Acest vis, la început atît de frumos, m-a aruncat într-o mare dezorientare. Ce semnificație să fi avut? Nu i-am aflat-o decît mai tîrziu. Aurélia murise".

„Viziunile care mi se perindaseră dinainte în timpu somnului mă aduseseră într-o asemenea disperare, încît abia mai puteam vorbi".

„Mă trezesc dintr-un vis neasemuit de dulce..."

Secvențele onirice sînt micro-povestiri inserate în textul-cadru și deci pasibile de a fi decupate din el. Dependența lor de cadru le transformă în hipo-povestiri.[56] Cele relatate se situează la diferite nivele de conștiință : va trebui astfel să distingem între vis (posibil numai în somn, atunci cînd conștiința, cogito-ul visătorului este absent[57]), visare (în stare de veghe-cogito-ul prezent), precum și manifestările intermediare : viziuni, halucinații, stări hipnogogice. *Aurélia* oferă exemple pentru fiecare din aceste ipostaze. S-a afirmat că, prin experiența pe care o întreprinde, cît și prin relatarea ei, Nerval realizează o scufundare în inconștientul colectiv și individual[58]. Figurile pe care Nerval le descrie se identifică cu arhetipurile inventariate de Jung : Anima, Dublul, Bătrînul înțelept, Marea Mamă etc. O astfel de lectură arhetipală s-ar justifica desigur și în cazul lui Eminescu. Prin bogăția sa de reprezentări simbolice, *Aurélia* a oferit puncte de sprijin pentru cele mai diverse interpretări bazate pe descifrarea în text a diferite limbaje ezoterice, proprii riturilor inițiatice : astrologie, alchimie, tarot, masonerie, șamanism etc[59] (situația este similară pentru poemele din ciclul *Himerelor*).

Așa cum am mai arătat, *Aurélia* ne oferă o mare varietate de vise ; întîlnim în această operă toate tipurile, nu numai din punct de vedere al nivelului de conștiință la care se situează dar și în funcție de alte criterii : marile vise arhetipale (Jung), vise și vi-

---

[56] v. M. Bal, *Narratologie*, Klincksieck, 1977.

[57] Pentru aceste distincții,\ v. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1968.

[58] Jean Richer, *Nerval Expérience et création*, loc. cit.

[59] *Ibidem*.

ziuni individuale, vise premonitorii, benefice sau malefice, coșmardești, adesea grupate în serii onirice semnificative. O primă serie formează o unitate care s-ar putea numi „visul străbunilor". Mitul originilor și obsesia de a-și crea o genealogie fabuloasă ocupă un loc important în mitologia nervaliană. Întîlnirea cu străbunii are loc în lumea subpămînteană, în inima planetei, sediu al focului central. (Partea I, cap. IV, X). O altă serie onirică legată de „antropologia nervaliană" cuprinde marile vise privind originea popoarelor și raselor, viața primilor oameni ca și miturile de distrugere a lumii, potop sau apocalips. Se poate cita în acest sens visul „Orașului misterios" (Partea I, cap. V) prezentînd afinități cu descrierile oferite de utopii. Este orașul ideal, acela la care visa în *Carnet pentru Dolbreuse* unde „O rasă fericită și-a creat acest ascunziș al păsărilor, al florilor, al aerului pur și al luminii", acel „oraș al Apocalipsului unde orice formă este tip, unde orice materie e prețioasă, unde toate formele sînt cea mai bogată dezvoltare a artei, unde orice sunet este armonie și expansiune, orice miros parfum, orice gust, unde orice inteligență este geniu" (*Carnet pentru Dolbreuse*, tr.n.). În mijlocul acestei „familii primitive și celeste", el are senzația de a fi regăsit paradisul pierdut. Capitolele VII și VIII dezvoltă teorii în care se amestecă — credințele teozofice cu concepții științifice și idei pitagoreice despre creația lumii și istoria raselor. În acord cu fixațiile sale obsesive și cu miturile personale, miturile tradiționale care îl inspiră sînt vizibil modificate. Miracolul creației se datorează lui Isis, „zeița încununată de raze" care „călăuzea evoluția rapidă a ființelor omenești întru aceste noi *avataruri*" (s. a.). Mitul potopului și al apocalipsului (cap. VIII, P. I. și cap. IV, P. II) au în același timp menirea de a marca sfîrșitul unui ciclu de existență a pămîntului și a raselor și începutul unei lumi noi, ilustrînd astfel credința nervaliană în regenerare și reîncepere ciclică. Aceleiași idei i se raliază și episodul osuarului (P. II, cap. VI), „în care istoria lumii era scrisă cu caractere de sînge". Deși

tipul etern al frumuseții a fost „distrus și fărîmițat" și rasele slăbite, lipsite de forță și perfecțiune, se întrevede speranța unei lumi noi datorită „semințiilor viitorului".

Sinteza întregului onirism nervalian sînt secvențele reunite la sfîrșitul textului *Aurélia*, sub titlul *Memorabile*[60], considerate cu temei drept „ultimul cuvînt al lui Nerval" (J. P. Richard) căci, așa cum s-a arătat, totul converge spre aceste cîteva „cuplete extatice". Contradicțiile fiind abolite, problemele metafizice rezolvate și angoasele îndepărtate, *Memorabilele* devin cîntul de adorație al unui univers reconciliat. Cele patru vise relatate sînt o imagine sintetică a lumii imaginare („universul magic") a lui Nerval în care simbolurile și figurile mitice își găsesc locul definitiv. *Memorabilele* sînt de asemenea punctul de întîlnire al viselor cu caracter personal și colectiv ; sînt regiunea ideală unde „orice formă este tip" și care realizează, în sfîrșit, aspirația supremă a lui Nerval. Aici se împlinește funcția esențială a onirismului nervalian — căutarea purității. Cucerită printre fantasmele onirice, formele descărnate și viziunile interioare sau din altă lume, ea reprezintă sfîrșitul unei experiențe, al luptei și al probelor inițiatice, ieșirea luminoasă din labirintul infernal.[61] Dacă ar fi să le găsim un corespondent eminescian, acesta n-ar putea fi decît locurile mirifice din *Sărmanul Dionis, Umbra mea* sau insula paradisiacă a lui Euthanasius *(Cezara)*, spații privilegiate de comuniune perfectă a contrariilor, de împlinire sau abolire a dorințelor efemere, o lume de tipuri eterne și enigme dezlegate.

În afară de importanța deosebită a textului *Aurélia* din punctul de vedere al tehnicii scripturale onirico-fantastice, textul mai trebuie considerat drept o sumă a creației nervaliene deoarece el oferă gama completă a temelor și motivelor proprii mitologiei per-

---

[60] Traducere a titlului latin dat de Swedenborg — inspirator și model al lui Nerval — relatării viziunilor sale.

[61] v. și V. Carofiglio, *Nerval e il mito della „pureté"*, NIE, Firenze, 1966.

sonale a autorului : tema dublului și a focului subteran, comunicarea cu străbunii, femeia-floare, figurile confundate și fuzionate, soarele negru, inelul, turnul, labirintul, semnele prevestitoare, bune sau rele, cercul, spirala, șarpele etc. (vom reveni asupra unora din aceste motive în comentariile ce urmează) se atrag și se aranjează în constelații care, la rîndul lor, se organizează în structuri mai complexe, comandate de cîteva nuclee de concentrare. Vis și realitate se confundă sub straturi de semne din ce în ce mai dense, mai impenetrabile. Rețeaua, spalierul, ghirlanda, împletirea sînt de altfel imagini nervaliene favorite care traduc dorința de a uni, de a anihila fragmentarul înșelător, pasagerul, efemerul.

Așa cum ne-am propus de la începutul acestei discuții, vom argumenta înrudirea dintre *Avatarii faraonului Tlà* și *Aurélia* în primul rînd din perspectiva formulelor structurale care generează textele. Ea se poate susține însă prin numeroase alte elemente. Se poate observa cu ușurință, chiar și la o lectură fugară, comunitatea temelor și motivelor-cheie. Ne vom limita aici la o enumerare parțială urmînd să revenim pe parcursul discuției asupra celor majore sau cu funcție decisivă în logica universurilor poetice de care ne ocupăm : preferința pentru ambianța orientală proprie cultivării misterului, somnul și visul ca element conector între diferite existențe, cărțile vechi, transformismul oniric, interferența regnurilor, fuziunea figurilor, dublul și căutarea identității, suprafețele reoglinditoare, cercul, labirintul, asemănarea și recunoașterea, femeia sincretică, societățile mistice, peștera, masca, formulele magice și semnele enigmatice, androginia. Simpla prezență a unor motive și teme comune n-ar fi poate suficientă însă dacă acestea n-ar fi articulate similar și susținute într-un sistem coerent de axele ordonatoare ale celor două texte. Astfel, așa cum am mai precizat, atît *Avatarii* cît și *Aurélia* pun în scenă trasee inițiatice care presupun progresie în etape. Principala deosebire constă în faptul că — și ea a mai fost semnalată și cu ocazia

comparării altor texte eminesciene și nervaliene — în timp ce Nerval relatează o experiență extrem de personalizată și total asumată, Eminescu își propune să ilustreze narativ o idee generală, aproape o teză : o anumită concepție despre metempsihoză și conservarea esenței, exprimată „teoretic" în *Arhaeus* :

„(...) ființa în om e nemuritoare. E unul și acelaș punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit mișcă cojile, le mînă una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică".

Convergența celor două texte este asigurată, pe de altă parte, de faptul că experiența nervaliană depășește nivelul strict personal, reprezentările simbolice cu valoare individuală întîlnindu-le pe cele colective și arhetipale. Prin experiența sa, Nerval realizează o transformare onirico-mitică a realității investită cu atributele generalității. Ca și la Eminescu, semnele și formele lumii înconjurătoare nu sînt decît manifestări accidentale, adesea deformate, ale unei esențe eterne :

„Totuși, îmi spuneam, este sigur că în aceste științe sînt amestecate și greșeli ale oamenilor. Alfabetul magic, hieroglifa misterioasă răzbat pînă la noi incomplete și deformate, fie chiar de cei care au tot interesul să rămînem ignoranți ; să regăsim litera pierdută sau semnul șters, să recompunem gama disonantă și vom afla puterea asupra lumii spiritelor".

„Oare sufletul meu este molecula idestructibilă, globula pe care o suflare de aer o poate umple, dar care-și află un loc în natură, sau vidul însuși, imagine a neantului care se pierde la infinit ? Să fie el oare părticica nefericită, sortită a fi supusă, de-a lungul tuturor transformărilor ei, răzbunării ființelor puternice ?"

„Iată, îmi spuneam ce a zămislit puterea predată în mîinile oamenilor. Încetul cu încetul au distrus și au fărîmițat chipul eternei frumuseți, așa încît semințiile își pierd treptat tăria și desăvîrșirea".

Așa cum am mai precizat, și Nerval era foarte atras de metempsihoză și de operele sau autorii care s-au ocupat de acestea (v. textele sale *Măgarul de aur, Iluminații*), fiind convins că el însuși a parcurs deja o serie de existențe anterioare din care, sub o formă sau alta, îi parvin neîncetat ecouri :

„A inventa, la drept vorbind, înseamnă a-ți reaminti, a spus un moralist ; neputînd găsi dovezile existenței materiale a eroului meu, am crezut deodată în transmigrația sufletelor noastre, la fel de convins ca Pitagora sau ca Pierre Leroux. Însuși secolul al XVIII-lea, în care îmi închipuiam că trăisem era plin de aceste iluzii (...)

Eu eram brodat în toate privințele. Din moment ce-am crezut că am prins șirul tuturor existențelor mele anterioare, nu-mi era greu să fi fost prinț, rege, mag, duh și chiar Dumnezeu, lanțul era spart și arăta orele drept minute". *(Lui Alexandre Dumas,* Prefață-dedicație la *Fiicele focului).*

Există în *Avatarii* și *Aurélia* cîteva imagini și motive comune pe care le-am socotit a fi elemente conectoare între cele două texte. Dintre acestea una ni se pare însă emblematică și definitorie, putînd fi considerată chiar drept o matrice generatoare, un model structural al fiecăruia din cele două texte : figura zeiței Isis sub semnul căreia se plasează de la început atît *Avatarii* cît și *Aurélia.* Isis este cea care dezvăluie regelui Tlà secretul devenirii sale dar, în același timp, și cititorului secretul povestirii : ea furnizează și unuia și celuilalt firul ordonator pe care se vor înșira avatarii, existențele succesive dar și momentele povestirii :

„ — Pulbere ? răspunse un glas din oglindă cu o rece și cruntă expresie de ironie... pulbere ?... te-nșeli... ce ești tu, rege Tlà ? Un nume ești... o umbră ! Ce numești tu pulbere ? Pulberea e ceea ce esistă întotdeauna... tu nu ești decît o formă prin care pulberea trece... Ceea ce-nainte de doi ani se numea regele Tlà este atom cu atom altceva decît ceea ce azi se numește tot cu același nume".

În mitologia nervaliană, Isis este figura centrală, sincretică ce reunește toate ipostazele idealului feminin. În *Aurélia*, ea este cea care guvernează experiența spirituală a eroului, cea care inițiază și izbăvește de greșeli, cea care îi validează sau infirmă încercările, cea purtătoare de semne, cea care dezleagă enigmele. Am considerat-o a fi matrice generatoare și model structural al textului tocmai datorită simbolisticii inițiatice pe care figura sa o polarizează. Probele pe care trebuie să le treacă cel ce aspiră la inițierea în misterele isiace, lanțul existențelor, vălurile succesive pe care le ridică în drumul său spre esență sînt transpuse — chiar și iconic — în configurațiile textuale, în serialitatea unităților care se înlănțuie. Ni se pare de asemenea semnificativ faptul că figura zeiței este asociată cu imaginea oglinzii : în *Avatarii* zeița apare și vorbește lui Tlà din oglindă ; în *Aurélia* prezența feminină A***, identificată nu o dată cu Isis, iese în vis, din oglindă (P. II, I), apropiindu-se de erou. Motivul oglinzii și al suprafețelor oglinditoare este, așa cum am mai spus, mereu prezent în cele două texte (ca, de altfel, în cele două opere în ansamblu) reverberînd imaginea de bază și nu oriunde, ci în locurile privilegiate ale ansamblului textual. Imaginea oglinzii devine astfel metaforă indicatoare a funcției reflectante a secvenței respective. Să ne folosim încă o dată de exemplul din *Avatarii :* episodul apariției zeiței Isis și cuvintele sale revelatoare la începutul textului îi conferă statutul unei chei de lectură a tot ceea ce urmează. Ea reflectă, cu alte cuvinte, „ca o oglindă" întreg ansamblul textual — avatarii zeiței (de care și Nerval vorbește) anticipă avatarii regelui Tlà și deci ai sufletului călător din formă în formă.[62] Oglinda este un motiv recurent în *Avatarii ;* apariția

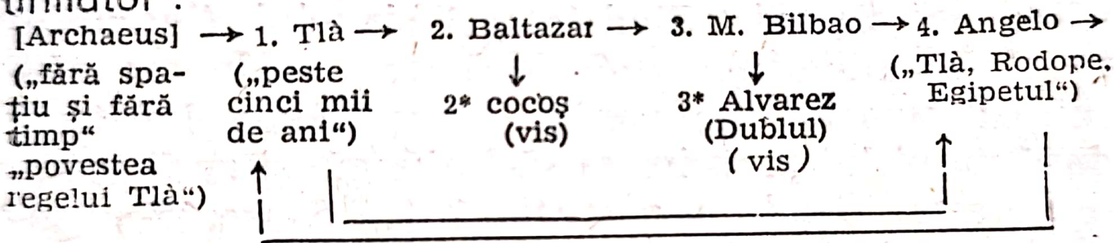
---

[62] În termenii naratologiei, avem de-a face cu procedeul „punerii în abis" (mise en abyme) care constă în (auto)reflectarea textului de către o parte a sa (v. supra). În cazul de față, dată fiind plasarea secvenței reflectante la începutul textului, trebuie să vorbim despre o „punere în abis prospectivă". Pentru analiza procedeului v. L. Dällenbach, *op. cit.*

sa în diferite puncte ale povestirii îl transformă într-un element de coerență al acesteia.

Motivul oglinzii este prezent în *Avatarii* mai ales pentru a potența ideea de bază a identității / alterității manifestată prin tema dublului : marchizul de Bilbao se luptă cu propriul lui chip ieșit din oglindă (și chipul din oglindă, învingător, va lua locul celui „real" ceea ce mărește ambiguitatea fantastică) ; Angelo își „sărută chipul lui propriu din oglindă" pentru a se regăsi ; „Cezara se uită-n oglindă ca să-și compuie fața" ; Lilla urmărește să prindă chipul iubit al lui Angelo nu direct ci „în vo oglindă" – obiect mediator, de această dată, spre o alteritate ce pare a nu se lăsa prinsă pe căile obișnuite.

Structura secvențială a *Avatarilor* a fost pusă în evidență de toți exegeții care s-au aplecat asupra textului. Ea s-ar putea reprezenta schematic în felul următor :



Înainte de a comenta schema, să amintim că G. Călinescu, primul, publicînd textul eminescian (*Adevărul literar și artistic*, nr. 603, 26 iunie 1932) pe care îl consideră un „proiect de nuvelă", îl titrează și îl împarte în șase „capitole" pe care le titrează de asemenea.[63] Urmînd mai îndeaproape firul tematic – metempsihoza –, într-o analiză atentă, Nicolae Ciobanu[64] are în vedere trei articulații ale marelui ansamblu nuvelistic sau „micronuvele" ce pun în scenă o aventură fantastico-metafizică.

Schema de mai sus pune în evidență deschiderea ansamblului narativ : o deschidere, în primul rînd, să zicem obiectivă, avînd în vedere neterminarea nuvelei

---

[63] G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà*, Ediție îngrijită, prefață, note, anexă, indici de D. Vatamaniuc, Junimea, 1979.

[64] Nicolae Ciobanu, *Eminescu, structurile fantasticului narativ*, Junimea, 1984 ; v. și Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, loc. cit.

dar și una ținînd, așa cum am mai precizat, de natura sa structural-tematică implicînd ideea că avatarii se pot succeda teoretic la infinit.

Secvența *Archaeus* trebuie, după opinia noastră, articulată cu *Avatarii*, așa cum numeroși comentatori au precizat. Articularea este asigurată și la nivelul materialității textului prin prezența unor vocabule comune cu substanța nuvelei propriu-zise (cele indicate în schemă) precum și – acesta fiind de altfel și argumentul decisiv – anunțarea „poveștii regelui Tlà" ca ilustrare a teoriei archaeului, teorie prezentă și în alte texte, ca *Sărmanul Dionis* sau *Umbra mea* :

„Și iată că te pomenești deodată pe scenă c-o icoană vie a vieții... publicul rîde, actorii se strîmbă și toate acestea ca-nainte... de o sută de ani. Atunceа-ți vine-a zice că ori publicul și teatrul sînt depărtați cu două sute de ani, ori că piesa este nouă. *Unde este timpul?* Cînd întorci binoclul [lucrurile] ți se par într-o abnormă depărtare... Un om născut cu binoclul pe nas ar alerga viața lui toată după nasul lui propriu, ca să-l ajungă, și ar fi foarte firesc asta... *Unde este spațiul?* (...) S-ascultăm poveștile, căci ele cel puțin ne fac să trăim și-n viața altor oameni, să ne amestecăm visurile și gîndirile noastre cu ale lor... În ele trăiește Archaeus... Poate că povestea este partea mai frumoasă a vieții omenești. Cu povești ne leagănă lumea, cu povești ne adoarme. Ne trezim și murim cu ele:.. *Auzit-ai tu vrodată povestea regelui Tlà?*" (s.n.).

Archaeus este astfel, pentru *Avatarii*, în același timp meta-text dar și text înglobant, avînd un statut similar cu secvența din *Sărmanul Dionis* pe care am numit-o „Prolog".

În ceea ce privește cele patru secvențe, deși bine delimitate, chiar și grafic, autonomia lor nu este absolută, motiv pentru care considerăm că eticheta „micronuvelă" nu definește adevărata lor esență. Ele sînt mai degrabă verigile, cu statut egal, al unui același lanț. Așa cum rezultă și din schemă, legătura între secvențe este asigurată de o serie de elemente co-

nectoare, printre care numele proprii (ca și în *Sărmanul Dionis*) ocupă locul prioritar. Trecerea de la o secvență la alta, deci de la o existență la alta, se face în general prin somn și moarte, dar o moarte care nu e decît o tranziție (o trezire) spre o nouă viață : regele Tlà moare și se cufundă într-un întuneric „asemenea celuia din somnul fără de vis, un întuneric fără spațiu și timp" ; Baltazar este înmormîntat cu vocabula Tlà răsunîndu-i în ureche și iese din mormînt în chip de marchiz care, la rîndul său, se cufundă într-un somn „mortuar" din care se va trezi seraficul Angelo. Legătura între secvențe mai e asigurată și de faptul că, în general, secvența care urmează este anunțată de un cuvînt ce sintetizează esența episodului respectiv : *aur* pentru Baltazar („Aur, aur... sunetul creștea nu în mintea ci în inima lui") anunță problema cheie a marchizului Alvarez ; *amor* pentru acesta din urmă, anticipînd elementul generator al momentului Angelo („... și în somnul lui mortuar parcă mai încet, ca un sunet de vioară subțire și dulce, vorba : amor... apoi nu simți nimic... nimic...").

Să mai remarcăm faptul că linearitatea evidentă la suprafața textului este (între)ruptă la nivelul fiecărei secvențe prin saltul într-un alt timp — trecut sau viitor. Cu excepția primei secvențe, în care Tlà își vede viitorul în fundul paharului, prin practici magice, bascularea într-o altă existență se face prin adormire și vis ca și în *Sărmanul Dionis* sau *Umbra mea* și ca și la Nerval. Exemplul cel mai pregnant este acela al lui Baltazar care se visează cocoș. Dat fiind că acesta, la rîndul său, adoarme cu capul ascuns sub aripă și visează, ne aflăm în fața unei forme — e adevărat, nedezvoltată — a tipului de structură narativă bazată pe înglobarea succesivă a povestirilor.

Din păcate, absența finalului nu ne permite să ne dăm seama în ce mod Eminescu ar fi realizat pînă la sfîrșit înlănțuirea momentelor sau ce sens simbolic

ar fi dat întregului, așa cum face Nerval pentru care, înlănțuirea de visuri inițial juxtapuse pur și simplu în *Aurélia* devin în final echivalentul unei inițieri orfice.

Să mai amintim o dată, în finalul acestor analize paralele, că distincția pe care am făcut-o între structurile închise și cele deschise nu este absolută. Ea are mai mult o valoare operatorie, tipurile identificate nefiind niciodată pure – așa cum rezultă și din schemele propuse, închiderea va presupune întotdeauna o anumită deschidere (datorită reversibilității și oglindirii reciproce nesfîrșite a planurilor) iar deschiderea o închidere (linearitatea structurii nu permite, sau permite în mai mică măsură, dezvoltările arborescente, colaterale). Jocul perpetuu al celor două forțe contrare (unii le-au numit centripetă și centrifugă) asigură echilibrul textual. Condiția de existență a textului (în cazul nostru povestirea) este neputința nici uneia dintre cele două forțe de a învinge pe cealaltă sau, privind lucrurile din sens opus, puterea fiecăreia de a rezista celeilalte. Există, se pare, o autocorectare a discursului care îl împiedică să se pulverizeze, care convertește mereu dezordinea în ordine, care conciliază mereu sistemul cu ceea ce pare a-sistemic, constrîngerea cu libertatea și jocul, norma cu abaterea. Există o ambiguitate, o indecidabilitate pe care textul (opera, discursul) trebuie să știe să o mențină dacă vrea să subziste, să dureze, să fie, cu alte cuvinte... deschis. Așa cum vom vedea, această lege acționează, cu implicații acute, mai dramatice decît la alți creatori, atît la Eminescu cît și la Nerval, la nivelul fiecărui text, oricare ar fi apartenența generică, dar și la nivelul operei în ansamblul său.

Vid/plin. În general, textele majore oferă, în cazul ambilor, exemple de foarte bun echilibru între ordine-dezordine, sistem-a-sistem, unire-separare, conciliere-conflict ; se întîmplă însă uneori fenomene pe care le-am putea numi de „derapaj" înspre o direcție sau alta. Ordinea sau dezordinea devin prevalente

și se obțin astfel două tipuri de discurs. Pe de o parte, fragmentarismul inerent și implicit pe care l-am semnalat de la început poate să reverbereze, cu o intensitate aproape de nestăvilit, la toate nivelurile, pînă la microorganizări de pagină, frază, construcții lexicale, punctuație. Avem de-a face, în acest caz, cu un discurs fărîmițat, lacunar, eliptic, în care vidul (semnificatului și al semnificantului) are tendința de a eroda limbajul pînă la pulverizare. O forță unificatoare liantă, poate, pe de altă parte, să anihileze asperitățile, să amalgameze totul într-o pastă verbală armonioasă, ondulatorie, protectoare. Este ca și cum maleficul și beneficul și-ar căuta, fiecare, cea mai adecvată formă de manifestare, constituindu-se, pe de o parte, într-un discurs al pierderii, al absenței, pe de altă parte, într-unul al recuperării, al plenitudinii și al consonanței armonice dintre eu și lume. Dacă fiecare, în spațiul de manifestare care le este specific, atît vidul cît și plinul sînt expresia unui dezechilibru (fie și în sens pozitiv), coexistența și distribuția lor destul de egal dozată în suprafața discursivă a operei (lucru valabil atît pentru Eminescu cît și pentru Nerval) instaurează de fapt un echilibru supraordonator, perceptibil doar din perspectiva ansamblului.

Pentru a ilustra cele două varietăți discursive, ne vom opri la eșantioane de mai mică întindere — opțiune la care ne obligă atît realitatea textelor cît și natura celor două tipuri în discuție.

Tipul de discurs rarefiat, alterat ni se pare a fi foarte bine ilustrat la Nerval prin povestirea *Pandora*, la Eminescu prin fragmentul *Visul unei nopți de iarnă*. Este de la sine înțeles că manifestări pe porțiuni mai limitate se găsesc și în ansambluri textuale mai vaste ce reunesc mai multe modalități de scriitură. Cele două texte sînt dintru început comparabile datorită nu atît unei înrudiri tematice, cît unei afinități de atmosferă și de tonalitate realizate printr-o țesătură de elemente (motive, vocabule, referințe intertextuale, procedee de scriitură) care le acoperă în chip si-

milar. *Pandora* s-ar putea foarte bine intitula *Visul unei nopți de iarnă*, mai întîi pentru că cele povestite sînt de la un capăt la altul scăldate într-o atmosferă ireală de vis, pe alocuri coșmardesc ; apoi pentru că și textul nervalian stă sub semnul iernii și al frigului (în final, naratorul, identificat cu autorul, o reîntîlnește pe Pandora „într-o friguroasă capitală din Nord", într-o seară de Anul Nou). O raportare la ansamblul mitologiilor personale ale celor doi poeți ne permite să afirmăm că, în cazul ambilor, frigul și iarna conotează absența, văduvirea, pustiul, golul și, în final, moartea. Secvența mediană din textul eminescian invocat ni se pare emblematică din acest punct de vedere : venirea iernii înseamnă separarea dureroasă de ființa iubită („Dar veni iarna și nu mă mai puteam duce... Am început a cobi de dor și m-am îmbolnăvit. Stam închircit într-o blană pe cuptor și doream să mor") și pierderea ei definitivă (căsătoria Mariei cu un altul) ; singurul refugiu posibil rămîne cimitirul. Pe de altă parte, ambele texte pun în scenă (la Eminescu, secvența inițială) un joc amețitor de măști și roluri, un dans demonic de figuri și priviri care-l amenință pe erou cu pierderea identității, dar îi și oferă în schimb iluzia îmbătătoare a uitării de sine. Ambii eroi sînt însă niște actori proști, în contratimp perpetuu cu tot ceea ce-i înconjoară și tot ce întreprind se sfîrșește invariabil prin eșec. Prezența feminină Maria-Pandora este, în ambele cazuri, insesizabilă, mai degrabă ireală, descinzînd dintr-o lume de vis și iluzie ; ea este mai puternică decît eroul care pare o jucărie la dispoziția ei. Ea este, în orice caz, un motiv de neliniște și suferință, unirea cu ea rămîne pentru amîndoi imposibilă. Înrudirea tematică și de atmosferă s-ar mai putea datora și unei intertextualități comune,[65] unor surse — numite sau nenumite — la care ambii autori au făcut apel, în mod independent. Dintre acestea, cel ce se detașează cel mai pregnant este Hoffmann și, prin referirea explicită pe care o fac, atît Nerval cît și Emi-

[65] Pentru fenomenul de influență radiantă, v. supra, cap. II.

nescu își recunosc datoria și afinitățile cu romantismul german :

„În povestirile lui Hoffmann unul îndrăgește un chip de ceară ce stă într-o fereastră"... *(Visul unei nopți de iarnă).*

„ — Al naibii consilier intim de zahăr candel ! strigai eu amintindu-mi de Hoffmann". *(Pandora).*

Pentru identificarea unor trăsături înrudite de scriitură, am luat ca punct de plecare unitățile incipiale ale celor două texte, secvențe ce concentrează, după părerea noastră „en abyme", esența celor două povestiri, precum și a unui tip de scriitură pe care l-am situat în sfera vidului.

„Ai venit să petreci, prostule ? Așa se petrece ? Trebuie să sai, să joci, să șicanezi măștile, să zici : Ce faci, frumoasă mască ? Și să-ți răspunză : Merci, mosieu ! Dar d-ta ? Să le dai brațul, să le faci confesii și să le primești, să... să... o, Maria !... E... nu-mi mai iese din minte... Și cu toate astea e o nebunie... E bine, cînd auzi muzică, să-ți închizi ochii și să-ți închipuiești ce vrei... Sună, mereu sună sunetele, cînd picură, cînd cad în valuri spumegînde parecă, și din valurile acelea răsar capete încununate... blonde, oacheșe... Marie ! ...E ! iar ?... Și tocmai de-asta am venit aci, s-o gonesc din minte... s-o uit... S-o uit, da !... Prea e frumoasă... Ochii atît de copilărești, atît de strălucitori... atît de blînzi... pentru toți. Ei și ? Nu e lumea plină de femei ? Plină, da, cum e plină de măști, cum e plină de morminte, cum e plină de deziluzii. La danse macabre,... jocul morților... Privesc peste ei toți, cum rîd, cum șușuie mătasa, cum glumesc, cum șoptesc cu șoaptele lor calde și îmbătătoare. Și peste o sută de ani ce-o să fie toți, toți din sala aceasta ? O, ochi frumoși, o, sute de ochi strălucitori, o, sute de guri surîzătoare, o, sute de inimi tinere... ce-o să rămîie din voi ?... Marie ! E ceva penibil în măștele astea... danse macabre... Ah, cîte virtuți n-a murit aici, cîte inimi ! Și fiecare din ele ar fi putut face un om fericit... unul. Aș ! unul ?... Tu ești o frumoasă moartă, Marie, o moartă

frumoasă... Tu n-ai inimă... Murit-au și inima ta într-un bal mascat... de-ai rămas rece ca marmura? Iar? Aide... să uit... În poveștile lui Hoffman unul îndrăgește un chip de ceară ce sta într-o fereastră... Degeaba se-nchina la luceafărul dimineții sale, degeaba la luceafărul serilor... Luceafărul era o păpușă... coeur de marbre. Marie... Iar? Să m-arunc în vîrtejul măștilor..." (*Visul unei nopți de iarnă*).

„Ați cunoscut-o cu toții, prieteni, pe frumoasa Pandora de la teatrul din Viena. V-a lăsat, fără îndoială, la fel ca și mie, crude și dulci amintiri. Ei, probabil — ei, într-adevăr — i se putea aplica indescifrabila ghicitoare săpată pe piatra de la Bolognia : AELIA LAELIA. — *Nec vir, nec mulier, nec androgyna* etc. „Nici bărbat, nici femeie, nici androgin, nici fată, nici tînără, nici bătrînă, nici *castă*, nici *nebună*, nici sfioasă, ci toate acestea la un loc..." În sfîrșit, Pandora, ca să nu spun mai mult — pentru că nu vreau să spun totul." (*Pandora*).

După cum se poate observa, substanța lingvistică a celor două eșantioane textuale este fărîmițată de o sumă de elemente, în primul rînd grafice : la Eminescu, mai ales, punctele de suspensie care, „gîtuind" frazele reprezintă într-un fel cicatricea lăsată de cuvintele dispărute [66], apoi semnele de întrebare și exclamare — și ele, expresie a lacunei, elipsei, a unui vid semantic ; la Nerval, gama este — aici — mai largă cuprinzînd citatul, cratima, diversificarea caracterelor tipografice (capitale, italic), punctuația abundentă, „petele" sonore în alte limbi. O multiplicare a exemplelor ar putea pune mai bine în evidență convergența acestui tip de procedee în scrisul celor doi poeți. Să adăugăm că textul mai poate fi minat din interior de fărîmițare și vid și prin alte forme de manifestare. În *Nopți de octombrie* — text prin excelență orientat spre pulverizare — se solicită intens un procedeu nervalian preferat, acela al inserării în textul cadru a numeroase texte străine : fragmente de poezie și cîntece, afișe,

[66] v. V. Jankélévitch, *L'ironie*, Flammarion, 1964, p. 89.

anunțuri, cuvinte și fraze în alte limbi la care se adaugă prezența abundentă a elementelor de diversiune grafică deja semnalate în textele citate. Și Eminescu procedează astfel, așa cum am mai arătat, în prozele sale, atunci cînd înglobează fragmente de poeme, scrisori, manuscrise reproduse sub formă de citat (*Geniu pustiu*, *Sărmanul Dionis*, *Cezara*).

Alteori, vidul își face loc printr-un fel de rarefiere a substanței lingvistice, manifestată prin scurtarea și multiplicarea articulațiilor întregului (capitole, secțiuni) sau prin fragmentarea suprafeței textuale în numeroase alineate, uneori foarte scurte (Nerval, *Monstrul verde*). Din punct de vedere semantic, se remarcă o alterare a referinței, o diminuare a importanței semnificatului în favoarea semnificantului care devine prioritar (ca în discursul poetic) — de unde, uneori, și impresia de caracter „absurd" al textului. Elipsa, spațiile albe, salturile neprevăzute de la o idee la alta, de la un tip de element textual la altul, pot provoca deruta prin pierderea firului unei logici aparente.

Se poate observa, studiind textele luate în discuție — un posibil corpus — că acest tip de practică scripturală este în general conexat unei anumite arii tematice sau unui anume tip de stare a celui care scrie. În cazul lui Nerval s-a pus în legătură această scriitură, numită „desfăcută" sau „descusută" (dezlînată), fie, pe de o parte, cu tema flaneriei fără scop, a deambulării haotice, mai ales nocturne (*Nopți de octombrie*), fie, pe de altă parte, cu o stare de dezordine psihică, apropiată de psihoză și delir. (*Pandora*, *Visul unei nopți de iarnă*). Problema care se pune în astfel de texte este în ce măsură se poate vorbi despre un *discurs al delirului* ca tip autonom și care i-ar fi trăsăturile definitorii [67]. Scriitura eliptică este, în

[67] Contribuții importante în investigarea acestui gen de practică scripturală au adus : Shoshana Felman, *La folie et la chose littéraire*, *Seuil*, *1978* ; Tzvetan Todorov, *Le discours psychotique* in *Les genres du discours*, Seuil, 1978 ; Jean Bellemin-Noël, *Vers l'inconscient du texte*, PUF, 1979 ; Ross Chambers, *Récit d'aliénés, récits aliènés*, *Poétique*, 53, 1983.

primul rînd, asociată cu o atitudine ironică a subiectului, decurgînd dintr-o sfîșiere interioară[68]. Cel ce se vede pe sine fărîmițat, amenințat să nu mai poată reuni fragmentele împrăștiate ale eu-lui va „sparge" materia verbală, va scrie cărți neterminate, ratate, imposibile, „într-un stil abracadabrant" (vezi exemplele din Eminescu și Nerval). La începutul manuscrisului său, Nerval notează : „iată cartea de nefăcut, iată teorii imposibile". Nu este poate întîmplător faptul că scriitura vidă apare uneori asociată cu tema dublului — temă de natură ironică : v. Eminescu, *Sărmanul Dionis*, confruntarea eroului cu „umbra lui proprie" care-l priveşte din perete. Moto-ul din *Faust* pe care Nerval îl plasează, ca o emblemă, la începutul textului invocat aici drept exemplu privilegiat ar putea însoți și numeroase texte eminesciene :

„Două suflete, vai, sălășluiesc în pieptul meu, și fiecare vrea să se despartă de celălalt : unul, arzînd de dragoste, se leagă de lume prin mijlocirea mădularelor trupului ; un impuls supranatural îl avîntă pe celălalt departe de tenebre, spre înaltele lăcașuri ale străbunilor."

Pe de altă parte, scriitura rarefiată, erodată de vid este o scriitură a enigmei. Spațiul alb este un secret așteptînd să fie dezlegat, o enigmă în ultimă instanță indescifrabilă dat fiind că orice soluție propusă de un eventual dezlegător este — cel puțin virtual și teoretic — întotdeauna greșită. Și, de fapt, acest vid nici nu trebuie umplut — el este dat în țesătura textului ca vid pur și simplu, ca un contrapunct al plinului. Ce s-ar întîmpla cu o catedrală gotică dacă i s-ar obstrua dantelăria ?

Pandora este de la început pusă sub semnul enigmei prin citarea „indescifrabilei ghicitori" săpată în piatra de la Bolognia. Nerval însuși își califică de altfel textul, într-o scrisoare către Dumas, drept „logogrif" (scrisoarea 348 bis). Prin amestecul de vocabule din limbi diferite, prin simetriile sonore, prin

---

[68] v. și V. Jankélévich, *op. cit.*, ; René Bourgeois, *L'ironie romantique*, P.U. de Grenoble, 1974.

ritmul său chiar, inscripţia de la Bologna : „AELIA LAELIA..." capătă o valoare incantatorie, devine un crîmpei de limbaj magic. Femeia este învăluită de o misterioasă aureolă ezoterică. Prima femeie, echivalent al Evei, în mitologia greacă, androgină, deci bivalentă, posedînd simultan toate virtuţile şi toate viciile, Pandora este o întruchipare perfectă a idealului sincretic nervalian (v. infra). Alături de ea, adoratorul său victimă devine şi el erou mitic, un nou Prometeu („simt încă în pîntecele meu ciocul etern al vulturului de care m-a scăpat Alcide"). Cît despre prozele eminesciene, cele „fantastice" în special, sînt înţesate de enigme şi semne ce se cer descifrate. Ca şi la Nerval, eroii sînt nişte aspiranţi la iniţierea în mistere, fascinaţi de cărţi vechi şi limbaje secrete.

Punîndu-se problema posibilităţii de identificare în textele invocate din Nerval şi Eminescu a unor elemente ce s-ar subordona discursului delirant, nu facem decît o încercare în plus de a-i racorda la un spirit al epocii. După cum se ştie, una din dimensiunile decisive ale romantismului — un suprarealism *avant la lettre* — a deschis o cale glorioasă stărilor numite „secunde" : vis, reverie, delir, viziune, halucinaţie, nebunie. Expresie a unei personalităţi „secunde" în care raportul obişnuit conştient-inconştient este bulversat, acestea sînt, pentru mentalitatea romantică, tot atîtea avataruri ale „stării poetice".[69] Dacă visul este o formă de cunoaştere, nebunia, ca „vis continuu", ca „vis fără somn", este calea de acces spre explorarea necunoscutului. De la Nerval, Hugo şi Baudelaire, pînă la Lautréamont şi Rimbaud, fără a mai aminti ecourile răsunătoare în secolul nostru, eliberarea de rigorile raţiunii prin instaurarea unei noi ordini este un privilegiu al poetului care devine mag, vizionar, vrăjitor, alchimist, inventator al unei limbi noi.

Ceea ce deosebeşte diferitele forme ale „stărilor secunde" este gradul diferit în care intervine procesul

---

[69] v. Claude Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe, 1979, p. 161 şi urm.

de *elaborare secundară* ce organizează, mai ales prin verbalizare, materia inconştientă [70] : în reverie ea intervine intens pentru a construi un scenariu cît mai coerent ; în cazul visului nocturn, apelul la elaborarea secundară este moderat şi variabil şi are loc întotdeauna într-un al doilea timp, după ce visul propriu-zis s-a consumat (v. supra *Teoria şi practica visului*) ; în stările delirante intervenţia acestui proces este minimă, subiectul pare depăşit şi subjugat de forţele inconştiente, de unde şi impresia de incoerenţă a discursului. Făcînd distincţia între vis şi visare, ca expresii ale părţilor masculină şi feminină (animus, anima) ale psihicului uman, G. Bachelard [71] stabileşte specificitatea acestor stări prin absenţa/prezenţa cogito-ului subiectului. Visarea — feminină — ar fi, după Bachelard, întotdeauna fericită, benefică, în timp ce visul — masculin — este bivalent, putînd fi benefic dar şi malefic, coşmardesc, atunci cînd forţele inconştiente proliferează necontrolate. Trebuie însă precizat că, aşa cum reiese şi din discuţia de mai sus privind discursul delirant, între cei doi poli izolaţi de Bachelard mai există o varietate destul de mare de stări intermediare. Astfel, în afară de reveria fericită semnalată de Bachelard, visul în stare de veghe mai poate îmbrăca şi forma viziunii sau halucinaţiei pe care, după cum se ştie, un anumit tip de povestire fantastică le-a exploatat din plin. Exemplele sînt numeroase, atît la Eminescu cît şi la Nerval. În *Geniu pustiu*, sub impresia evenimentelor tulburătoare pe care le trăieşte eroul, realitatea capătă adesea un aspect grotesc delirant şi halucinatoriu :

„Capul meu era aşa de pustiu ca amestecul fără-nţeles a unor colori varii, roşu, negru, verde, galben, toate amestecate pe unul şi-acelaşi loc, în fine, un

---

[70] După J. Laplanche şi J. P. Pontalis, *Dictionnaire de la psychanalyse*, PUF, 1968, II-ème édition, *elaborarea secundară* se defineşte ca o „remaniere a visului destinată să-l prezinte sub forma unui scenariu relativ coerent şi comprehensibil". v. şi J. Bellemin-Noël, *op. cit.*, pp. 80–81.

[71] G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, PUF, 1968.

nesens absurd ce semăna cu *gîndirile unui idiot*, iată ceea ce se-nvîrtea în capul meu. Impresiunea ce-o făcuse asupră-mi toate scenele precedente era acelea ale unui *om nedormit de mai multe zile, cu creieri turburi de insomnie, care, îmblînd printre oameni, visează aievea* și mintea lui croiește pe fața oricărui cunoscut trăsuri adînci, grime întunecate, proiecte funeste, care vede pe păreți umbrele lungindu-se și primind conture umane, ochilor cărora i se pare că apa limpede, privind la ea, se colоră — o dispozițiune a sufletului, în fine, în coprinsul căreia *neci un concept priceput de simțuri nu intra neturburat, neparodiat la cunoștința internă.* Îmi părea că trecusem printr-o poveste cu smei și crudelități (...). Era noaptea aceea un roman cavaleresc fără înțeles, din evul mediu, dar în care nu mai eram în stare de-a transpune tablourile colorate cu sînge, cu foc și cu negrul vînăt roșu al fumului, cari trecuse turburi cu hidoasele lor fețe de mort, cu satanicele roșii fețe vii ce trecuse pe dinaintea ochilor mei. *Toate astea s-amestecau în sufletul meu cel turbure și din acest amestec se născu o tîmpire cumplită a organelor de cugetare și simțire care-mi obosea capul, astfel încît simțeam că mi-e somn înainte de toate*" *(s.n.)*.

Eroul, conştient de tulburarea percepţiei normale, are adesea impresia că trăieşte un basm, iar mărcile formale ale relatării viziunilor sînt aceleaşi cu cele identificate în cazul discursului oniric :

„Ferestrele lui [ale castelului] toate ardeau prin întunericul cel des al nopții și din ce în ce ne apropiam de acele lumini ce ni păreau magice". *(Geniu pustiu)*.

„Moara se legăna liniștit pe Mureș, cu roțile ei asurzitoare ce se rostogoleau ca doi balauri negri scăldîndu-și oasele de lemn mucegăit în apa albită de spume a rîului". *(Ibidem)*.

„Îl luai în brațe și fugii ca o nălucă, nebun, iute, înfuriat, înaintea oamenilor mei ce fugeau și ei în dezordine urmăriți de împușcături și de oameni călări. Mereu înainte, mereu spre munte. Pieptul săr-

manului copil sîngera cumplit, luna părea că se aprinsese-n cer și-mi ardea-n creștet, oamenii-mi păreau fantasme nebune ce zburau vîjîind alături cu mine, cînd deodată deterăm de-o potecă care ducea în munte". *(Ibidem)*.

Ca și Nerval, atunci cînd e vorba despre vise și descifrarea lor, Eminescu este foarte preocupat de starea psiho-fizică ce favorizează astfel de viziuni sau le urmează :

„Noaptea era întunecoasă și rece, gîndirile mele erau turburi și dureroase, astfel încît mă durea capul de ele și simțeam cum țasta nu-mi încăpea creierii mei cei revoltați și sinistri. Să cuget nu mai puteam. Astfel, cu capul arzînd, am vegheat noaptea aceea și, de-mi aduc aminte de ea, e că nu-mi aduc aminte de nimica, afară doar cumcă, tîmpit și nesimțitor, mă lăsasem prada acelei atonii care-nsoțea totdeauna durerile mele". *(Ibidem)*.

La fel cu visele nocturne, viziunea halucinatorie fantastică se desfășoară ca un spectacol pe o scenă iar visătorul-narator devine spectator, adesea propriul său spectator :

„Aspect teribil. Urlau roțile, scrîșneau pietrele, trosnea înflăcărată moara, țipa cu sălbătăcie morarul în mormîntul de jar. Întreaga moară părea un bătrîn și bolnav balaur de foc care scormolea urlînd, cu aripile lui, valurile roșite de foc ale apei. Moara nota repede, dusă și de-nvîrtitura roții, și de repeziciunea apei. Dumbrăvele de pe maluri se-nroșeau pe unde trecea palatul arzător și deschideau cărările lor de pădure ochilor ce urmăreau spectacolul... Norii cenușii ai cerului se roșise de foc, fumul cel greu și gros ce-l lăsa în urmă moara ce fugea ni-neca răsuflarea (...)

Nu voi uita niciodată acel spectacol unic în felul său". *(Ibidem)*.

La Nerval, visul treaz capătă adesea dimensiuni cosmice ; prin intermediul său, eroul își identifică propriul destin cu acela al umanității. Este interesant de remarcat faptul că, deși viziunile devin din ce în

ce mai aberante în raport cu o logică normală, cadrul prozaic și obișnuit în care ele se dezvoltă nu dispare și naratorul se întoarce din cînd în cînd la el pentru a sublinia parcă și mai insistent întrepătrunderea neliniștitoare a realului și irealului :

„Întins pe un pat de campanie, mi s-a părut că văd cerul deschizîndu-se și dezvăluindu-se în mii de chipuri de măreții nemaivăzute. Părea că destinul sufletului descătușat mi se revelează (...) Cercuri imense se desenau la infinit, asemenea celor ce se formează în apa tulburată de căderea unui corp ; fiecare zonă, locuită de figuri strălucitoare, se colora, se mișca în sine, apoi rînd pe rînd se topea, iar o divinitate, mereu aceeași, lepăda surîzînd măștile fugitive ale feluritelor sale încarnări, pînă ce în sfîrșit se ascundea, cu neputință de atins, îndărătul misticelor splendori ale cerului Asiei". *(Aurélia).*

„Cînd am ajuns în piața Concorde, îmi pusesem în minte să mă omor. În cîteva rînduri, am apucat-o spre Sena, dar ceva mă împiedica să-mi îndeplinesc hotărîrea. Stelele străluceau în înaltul cerului. La un moment dat, mi s-a părut că se sting toate deodată, ca lumînările pe care le văzusem în biserică. Am crezut că vremea s-a împlinit și că ne aflăm în preziua sfîrșitului lumii, vestit de Apocalipsa sfîntului Ioan. Mi se părea că văd pe cerul pustiu un soare negru și un glob roșu de sînge deasupra grădinii Tuileries. Mi-am spus : „Începe noaptea veșnică, și va fi cumplită. Ce se va întîmpla cînd oamenii își vor da seama că nu mai există soare ?" (...) Ajuns în dreptul Luvrului, am mers pînă în piață, iar aici mă aștepta un spectacol straniu. Printre norii care alergau , goniți de vînt, am văzut mai multe luni ce treceau cu mare iuțeală. Mă gîndeam că pămîntul scăpase din orbita lui și că rătăcea prin univers ca o corabie fără catarg, apropiindu-se sau depărtîndu-se de stelele care, rînd pe rînd, creșteau sau se micșorau pe măsură. Timp de două sau trei ore, am stat să privesc această tulburare a lumii ; pînă la sfîrșit, am pornit-o spre hale. Țăranii își aduceau

marfa iar eu îmi spuneam : „Ce uimiți vor fi cînd își vor da seama că noaptea se prelungește"... Totuși, ici și colo, lătrau cîinii și cocoșii cîntau". *(Ibidem)*.

Să notăm prezența, în această celebră pagină nervaliană, a numeroase imagini și motive existente și în universul eminescian, elemente provenind de fapt dintr-o rezervă romantică ce le este comună. Ca și la Eminescu, viziunile halucinatorii nervaliene sînt coexistente unor stări de dezordine mentală și psihică de care subiectul este conștient și din care el încearcă să aibă un cît mai mare profit estetic :

„Dacă n-aș crede că menirea unui scriitor este să analizeze cinstit tot ce resimte în împrejurările grave ale vieții, și dacă n-aș căuta să ating un scop pe care-l consider folositor, m-aș opri aici și n-aș mai încerca să descriu cele ce-am simțit mai departe într-o serie de viziuni, fără sens poate, sau pur și simplu bolnăvicioase"... *(Ibidem)*.

A analiza, a introduce o coerență narativă și discursivă înseamnă deci putința de a stăpîni verbal o dezordine, înseamnă a o transforma în ordine. Aceasta este, după cum se știe, și logica demersului psihanalitic care urmărește „vindecarea" prin vorbire. Aceasta din urmă, prin puterea sa de a clarifica, descifrează hieroglifele, semnele enigmatice prin care pulsiunile inconștiente se manifestă în vise și viziuni. Statutul capodoperei nervaliene *Aurélia* este astfel mai mult decît elocvent. Așa cum am mai menționat, textul n-a fost conceput inițial decît ca un document medical cu valoare terapeutică, un fel de *talking cure*, redactată de Nerval în urma recomandării medicului său, care spera să-l elibereze astfel de obsesii și complexe. Nerval însuși este foarte conștient de utilitatea întreprinderii sale, descoperindu-și veleități de om de știință. Iată ce scrie tatălui său în perioada respectivă :

„Îmi propun să scriu și să constat toate impresiile pe care mi le-a lăsat boala mea. Nu va fi un studiu inutil pentru observație și știință. Niciodată nu am

făcut cu mai multă ușurință o analiză și o descriere".
(tr. n.)

Mai puțin programatic, într-un chip mai frust poate, și Eminescu se angajează într-o întreprindere similară, atunci cînd se străduiește să elucideze fie cauzele, fie efectele unor fenomene psihice neliniștitoare. (v. citatele de mai sus din *Geniu pustiu* sau din *Moartea lui Ioan Vastimie*).

Definitorie pentru un *discurs al delirului* sau nebuniei este deci această tentativă de contracarare perpetuă a vidului, a lacunei, a incoerenței printr-un liant verbal care își propune să astupe fisurile, să umple golurile aberante, să unească ceea ce este desfăcut. Așa cum am putut constata, cel ce-și asumă această încercare dificilă reușește mai mult sau mai puțin. La un pol – scrisul alterat, rarefiat, continuu amenințat cu pulverizarea (tipul *Pandora, Visul unei nopți de iarnă*), la celălalt – scriitura plină, compactă, triumfătoare, proliferînd din ea însăși, acoperind ca o pastă mobilă, elastică, unduitoare toate asperitățile. La Eminescu cît și la Nerval, acest tip de organizare a materiei verbale este legată de o stare benefică de împăcare, de rezolvare a conflictelor ; este un discurs al visării fericite, al perfecțiunii edenice, lipsită de dorințe, al „comunicării generale" (Nerval) a microcosmosului cu macrocosmosul.

Fraza amplă, fluidă, muzicalitatea, reverberația sonoră, circularitatea, paralelismele și simetriile imprimă paginilor respective caracterele prozei poetice. Nu este poate întîmplător faptul că adesea, în astfel de fragmente, motivele sînt muzica, de multe ori cosmică, precum și armonia mișcării astrale :

„Înainte de a dormi ea își împreuna mîinile și, pe cînd stelele albe sunau în aeriane coarde rugăciunea universului, buzele ei murmura zîmbind, apoi capul ei, palid de suflarea îndulcită a nopții, cădea pe perine". (*Sărmanul Dionis*).

„Odată el își simți capul plin de cîntece. Asemenea ca un stup de albine, ariile roiau limpezi, dulci, clare în mintea lui îmbătată, stelele păreau

că se mişcă după tactul lor; îngerii ce treceau surîzînd pe lîngă el îngînau cîntările ce lui îi treceau prin minte. În haine de argint, [cu] frunţi ca ninsoarea, cu ochii albastri care luceau întunecat în lumea cea solară, cu sînuri dulci, netezi ca marmura, treceau îngerii cei frumoşi cu capete şi umere inundate de plete; iar un înger, cel mai frumos ce l-a văzut în solarul lui vis, cînta din arfă un cîntec atît de cunoscut... notă cu notă el îl prezicea..."

(Ibidem)

Descrierea insulei lui Euthanasius în *Cezara* ar fi citabilă în totalitate.

La Nerval, exemplele cele mai elocvente sînt oferite de textele reunite sub titlul *Memorabile*, la sfîrşitul itinerarului spiritual relatat în *Aurélia*. Paginile respective care au fost numite şi „cuplete extatice" sînt considerate ca fiind sinteza şi culmea onirismului nervalian.

Retorica visului.

Psihanaliza şi, în prelungirea ei, o anumită orientare lingvistică ce studiază manifestările subiectivităţii în limbaj au putut stabili o analogie între modul de organizare a inconştientului şi a structurilor verbale. Argumentul care legitimează această apropiere este că orice psihanaliză se bazează pe o teorie a simbolului; or, limbajul este esenţialmente simbolic, deşi, evident, simbolismul său este de altă natură.[72] Dacă inconştientul este organizat ca un limbaj, el se va manifesta printr-un discurs (cel oniric fiind o formă privilegiată); ca şi cel verbal, discursul inconştientului se va folosi de o adevărată „retorică", manifestată printr-un arsenal de „figuri".[73]

---

[72] v. E. Benveniste, *Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne* în *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Gallimard, 1966; v. de asemenea: J. Laplanche et J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1967: „Le symbolique désigne l'ordre de phénomènes auxquels la psychanalyse a affaire en tant qu'ils sont structurés comme un langage" (p. 474).

[73] *Ibidem*, p. 86.

Pornind de la această idee, propunem lectura din acest unghi a universului oniric eminescian și nervalian ; mulțimea de imagini, simboluri, semne, figuri se grupează, în funcție de această retorică onirică, pe mai multe axe ordonatoare apte să pună în lumină configurația acestei lumi magice.

S-a vorbit în legătură cu Nerval despre o alterare onirică a realității datorată unei priviri active, capabilă să pătrundă dincolo de aparențe sau să le descifreze :

„(...) din combinații de pietricele, din alcătuirea ungherelor, din crăpături sau deschizături, din forma frunzelor, din culori, mirosuri și sunete, vedeam născîndu-se armonii pînă atunci necunoscute".
(Aurélia)

Ideea de descifrare a unei enigme, a unor hieroglife purtătoare de sensuri ascunse este comună lui Eminescu și Nerval și una din căile privilegiate de acces spre esențe este aceea a visului. Una din preocupările constante ale lui Nerval este *traducerea* viselor, precum, pentru Eminescu, *tîlcuirea* lor :

„Alfabetul magic, hieroglifa misterioară răzbat pînă la noi incomplete și deformate, fie de timp, fie chiar de cei care au tot interesul să rămînem ignoranți ; să regăsim litera pierdută sau semnul șters, să recompunem gama disonantă, și vom afla puterea asupra lumii spiritelor". *(Aurélia)*.

Coincidența cu unele formulări eminesciene este frapantă :

„Sunt nențelese literele vremii
Oricît ai adînci semnul lor șters ?"
(O,-nțelepciune, ai aripi de ceară !)

„Magul, paza răzbunării, a cetit semnul întors ;"
(Egipetul)

„(...) mitul nu e decît un simbol, o hieroglifă..."
(Ms. 2257)

Semnul – cel mai adesea asociat cu *litera* și *cartea*, este una din vocabulele eminesciene obsedante. Atît la Eminescu, cît și la Nerval, interesul pentru astrologie, cabală și alte limbaje sau sisteme semiotice secrete este foarte acut. În „cartea lumii" se caută „cifra vieții", *sensul* profund al formelor aparente. În *Sărmanul Dionis*, ciudata carte de zodii a lui Zoroastru cuprinzînd și „tîlcuiri de visuri, coordonate alfabetic", obiect prețios, descris cu grijă, îi furnizează eroului mijlocul de a intra într-o altă existență și într-un alt timp. Pentru aceasta însă el trebuie să fie un inițiat, să cunoască „formulele", „taina", codul după care se citește cartea, „ciudata numărătoare" capabilă de a „descifra textul obscur" :

„(...) cartea mea, cetind-o în șir, rămîne neînțeleasă... dar ori de unde-i începe, răsfoind tot la a șaptea filă, o limpezime dumnezeiască e în fiecare șir."

Și la Nerval, simbolistica foarte complexă a numărului șapte, ca număr universal și perfect, este adesea solicitată.

Atît la Eminescu, cît și la Nerval, sînt însă enigme care se dezleagă, altele care rămîn nedescifrate, semne „întoarse", litere „strîmbe" refuzînd să-și livreze secretul. În *Sărmanul Dionis*, la intrarea în „doma lui Dumnezeu", proverbul, „o enigmă chiar pentru îngeri", la Nerval, „indescifrabila enigmă săpată pe piatra de la Bolognia" – *Pandora*. Să mai notăm că, la ambii, semnele enigmatice sînt arabe : în *Sărmanul Dionis*, proverbul este scris „cu literele strîmbe ale întunecatei Arabii", în *Povestea magului călător în stele*, „E-o carte ce nimeni în veci n-o citește / Cu semnele strîmbe întoarse-arăbește" ; în *Aurélia*, pe inelul magic pe care-l posedă eroul sînt gravate „trei cuvinte arabe". Eroul eminescian, ca și cel nervalian (ne referim la textele în proză, încadrate convențional în aria fantasticului), este continuu asaltat de o realitate „ciudată" și „bizară" pe care încearcă să și-o facă familiară prin surprinderea logicii care o guvernează.

Așa cum am mai arătat (*Teoria și practica visului*), visul, cu diferitele sale variante și forme de manifestare (visare, viziune, halucinație, delir etc.) are, la Eminescu și Nerval, o funcție similară. Stările onirice sînt în același timp o formă de evadare din cotidian dar și un mijloc de cunoaștere, o cale de acces spre altceva, spre o lume de tipuri și esențe [74] — motiv pentru care ambilor li se potrivește foarte bine calificativul de onirism filozofic. Adesea premonitoriu, visul îl înștiințează pe subiect despre o realitate viitoare, îl investește cu o cunoaștere suplimentară, făcînd din el un ales și un inițiat. Prin funcția sa compensatorie, visul oferă „lumi posibile" în care, prin neutralizarea contradicțiilor și conflictelor obișnuite, se ajunge la „imensa armonie", la „armonia universală", la „comunicarea generală", scop ultim și suprem, așa cum am văzut, al celor două universuri poetice în discuție.

La aceasta se ajunge printr-o mișcare de reunire sintetică pe care o vom numi *metaforizare* [75]. Derivînd direct din sintetismul romantic general, acest proces are la bază analogia, corespondența, fuziunea secătoarelor aparent disparate și contradictorii : diurn-nocturn, vis-veghe, viață-moarte, trecut-viitor, bine-rău, subiect-obiect, intern-extern, microcosm-macrocosm, aparență-esență, într-o *coincidentia oppositorum* ideală, sursă și scop a tot ceea ce există. Sînt în *Aurélia* cîteva fraze emblematice din acest punct de vedere și care ar putea defini tot atît de bine și sensul profund al întreprinderii eminesciene :

„(...) există o mare conspirație a ființelor vii în vederea înscăunării în lume a armoniei dintîi, iar

---

[74] v. și Eugen Simion, *La prose fantastique et philosophique de Mihai Eminescu*, *Cahiers roumains d'études littéraires*, 4, 1975.

[75] Mecanismul este înrudit cu cel care, cu un termen împrumutat de la Novalis, a fost numit „romantizare", trimițînd la „propulsarea spre un model de vis", la potențarea lumii și a eului prin sensuri mitice și ritmuri cosmice (v. Aurel Petrescu, *Eminescu și „romantizarea" lumii*, *Limbă și literatură*, vol. IV, 1983).

comunicarea între ele se face prin mijlocirea magnetismului astrelor, (...) un lanț neîntrerupt leagă între ele, jur împrejurul pămîntului, toate cugetele credincioase acestei comunicări universale, iar cîntecele, dansurile, privirile, atrăgîndu-se magnetic unele pe altele, tălmăcesc aceeași năzuință (...).

Totul trăiește, totul se mișcă, totul își corespunde sieși; razele magnetice izvorîte din mine sau din ceilalți străbat fără opreliște înlănțuirea nesfîrșită a lucrurilor create; ele înfățișează o rețea străvezie care îmbracă lumea și ale cărei ochiuri fine comunică, din aproape în aproape, cu planetele și cu stelele. În această clipă, fiind prizonier pe pămînt, eu sînt în legătură cu corul astrelor, părtaș la rîndul lui la bucuriile și necazurile mele!“ [76]

Acest magnetism universal care atrage întregul și părțile într-un dans nesfîrșit, guvernat de principiul asemănării, are drept rezultat și consecință în planul mitic și poetic un *sincretism* care, sub o formă sau alta, se regăsește la toate nivelurile și în toate zonele universului poetic, fie că e vorba de micro sau macrostructuri. Din acest punct de vedere, al reunirii sincretice construită pe ideea unității în diversitate, întîlnirile dintre Nerval și Eminescu sînt remarcabile.

La ambii, ideea generatoare este credința în existența unui *tip* etern, eliberat de timp și spațiu, care se întrupează în formele tranzitorii ale lumii materiale:

„(...) unul și acelaș principi de viață încolțește în mii de mii de flori din cari cele mai multe se scutură la drumul jumătate, puține rămîn, și aceste puține au în sfîrșit aceeași soarte, atuncea vezi cumcă ființa în om e nemuritoare. E unul și acelaș punctum saliens care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp și spațiu, întreg și nedespărțit, mișcă cojile, le mînă una-nspre alta, le părăsește, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturelor sale apare ca

---

[76] Ideea corespondenței universale este preluată de la Swedenborg, Goethe și alți filozofi și romantici germani din care găsim ecouri atît la Eminescu, cît și la Nerval (v. supra).

o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică (...).

— În fiece om se-ncearcă spiritul Universului, se opintește din nou, răsare ca o nouă rază din aceeași apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerșitor. (...) Oamenii sînt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor — încercări de deslegare."

(Archaeus)

„De vreme ce toate ființele pe care le cunoaștem nu-și hotărăsc ele însele soarta, trebuie desigur să fie o ființă unică, universală care ține în mîinile sale destinele tuturor ființelor și care să fie principiul acestora".

(Quintus Aucler, tr.n.)

„Nu sînt în natură decît corpuri moarte sau vii ; tot ce este mort nu este viu, tot ce este viu nu este mort. Un ferment universal care este spiritul unește sufletul cu lumea : acțiunea sa este continuă, el schimbă tot ; este marele Proteus ; el dizolvă toate ființele moarte și le pregătește, dizolvîndu-le, pentru a fi locul unde noi ființe, într-un fel în care nici măcar nu-l puteți bănui acum, vin din marele abis al nopții să se întrupeze".

(Ibidem)

„Spiritul Ființei — Dumnezeu, reprodus și, ca să spunem așa, răsfrînt pe pămînt, devenea prototipul comun al sufletelor omenești, fiecare dintre ele fiind, drept urmare, deopotrivă om și Dumnezeu".

(Aurélia)

Experiența nervaliană este, în totalitate, o căutare a tipului etern, fie că este vorba, așa cum vom vedea în continuare, de o femeie ideală reunind toate ipostazele posibile sau despre o credință religioasă unică în care se amalgamează cele mai diverse sisteme.

Atît pentru Eminescu, cît și pentru Nerval, varietatea și pluralitatea formelor nu sînt decît aparente și sensul aventurii creatoare este căutarea esenței comune a lucrurilor, grație căreia armonia universală

este posibilă [77]. Încercăm să stabilim în cele ce urmează un inventar al formelor de manifestare privilegiate ale sincretismului, constituind tot atîtea puncte de convergență în intertextul pe care îl avem în vedere.

Omul și nația. Pentru ambii poeți, ființele umane nu sînt individualități separate unele de altele, ci verigi ale unui lanț nesfîrșit. Individul și umanitatea se reflectă perpetuu, ca întregul și partea, fiind plămădiți din aceeași substanță. Moartea nu înseamnă separarea de semeni, ci doar o uitare și o trecere într-o altă formă de existență. La fel, semințiile și popoarele nu sînt decît diviziuni superficiale — de fapt totul coexistă într-un timp și spațiu comun, în ceea ce Nerval numește o „figură anîmică colectivă" a cărei combinare în sine este „deopotrivă multiplă și limitată" *(Aurélia).* Pentru Eminescu, ființa se împarte într-o „parte eternă și una trecătoare" ceea ce la Nerval echivalează cu existența „moleculei indestructibile", „parcela fatală" care rezistă tuturor transformărilor.

Eminescu :

„(...) sufletul călătorește din veac în veac, acelaș suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit (...) Cîți oameni sînt într-un singur om ? Tot atîția cîte stele sînt cuprinse într-o picătură de rouă sub cerul limpede al nopții". *(Sărmanul Dionis).*

„(...) în om e un șir nesfîrșit de oameni". *(Ibidem).*

„(...) În șir (...) poți să te pui în viața tuturor inșilor care au pricinuit ființa ta și a tuturor a căror ființă vei pricinui-o tu. De aceea oamenii au o simțire întunecată pentru păstrarea și mărirea neamului lor. Sînt tot ei cei care renasc în strănepoți...

---

[77] În prefața la cea de-a treia ediție a traducerii sale din *Faust,* Nerval scrie : „Ar fi într-adevăr consolator să ne gîndim că nimic nu moare din ceea ce a atins inteligența și că eternitatea conservă în sînul său un fel de istorie universală, vizibilă cu ochii sufletului, sincronism divin, care ne-ar face într-o zi să fim părtași la știința celui care vede dintr-o dată tot viitorul și trecutul". (tr. n.).

Și asta-i deosebirea între D-zeu și om. Omul are-n el numai [în] șir ființa altor oameni viitori și trecuți. D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme".

(*Ibidem*)

„Oare eu, tu, el nu e tot una? Oare atunci nu se confundă într-unul întreg, într-un individ, cînd într-un Apollon, oare trecutul și prezentul, nu sînt piedestalul viitorului. (...) Națiunea acest complex de *euri*".

(*Ms. 2262*)

„Tu, vreme, știi că unul tot unul e în toți"

(*Scrisoarea I – variantă*)

„Și-n toată omenirea în veci același om"

(*Împărat și proletar*)

Nerval:

„(...) pămîntul este el însuși un corp material, al cărui suflet este alcătuit din suma spiritelor. Materia nu poate pieri, cum nici spiritul, dar ea se poate modifica potrivit răului și potrivit binelui. Trecutul ne este una cu viitorul. Trăim în spița noastră, și spița noastră trăiește în noi.

Deîndată am resimțit această idee, și, ca și cum pereții încăperii s-ar fi deschis asupra unor perspective nesfîrșite, mi-a părut că văd un șir neîntrerupt de bărbați și femei întru care eram și care erau eu însumi; costume ale tuturor popoarelor, priveliști ale tuturor țărilor apăreau distincte laolaltă ca și cînd însușirile atenției mi s-ar fi înmulțit fără a se învălmăși, printr-un fenomen spațial aidoma celui temporal ce concentrează un secol de fapte într-un minut de vis. Mirarea mea a crescut cînd am observat că această imensă enumerare era alcătuită numai din persoane ce se găseau în încăpere și ale căror imagini le văzusem despărțindu-se și alăturîndu-se în mii de înfățișări fugare". (*Aurélia*).

Acest simultaneism permite eroilor coborîrea în alt timp și comunicarea cu generații anterioare (în *Aurélia*, P. I. IV – visul strămoșilor). Strămoșii, ne spune Nerval, iau adesea forma unor animale care

ne vizitează pe pămînt. Sufletul unuia dintre ei se întrupează într-o pasăre și îi vorbește „ca o persoană". Să semnalăm și la Eminescu același tip de transformism oniric om — pasăre: în *Avatarii*, Baltazar se visează cocoș; în *Geniu pustiu* visul lui Toma copil pe mormîntul mamei cînd din pieptul său iese o turturică, metaforă a sufletului, și impresia „că eu nu mai sînt eu ci că sînt turturică". Aceeași coexistență a sufletelor din toate timpurile întreține credința că trebuie să fie undeva un loc unde ele sălășluiesc în așteptarea unei noi încarnări. Pentru Nerval, acest loc este luna [78]:

„Socoteam luna drept un lăcaș al sufletelor frățești, care, descătușate de trupurile lor muritoare, pot acționa mai liber în sensul regenerării universului". (*Aurélia*).

„Mi se părea totuși că acest astru este lăcașul tuturor sufletelor înfrățite cu al meu, și îl vedeam locuit de umbre tînguitoare, sortite să renască într-o zi pe pămînt..." (*Ibidem*).

Să fie același motivul pentru care, în visul lui Făt-Frumos din lacrimă, lungile șiruri de schelete, precum și fata Genarului eterizată, evanescentă, urcă drumul luminos al lunii spre „turburea împărăție a umbrelor"?

Timpul. Se poate cu ușurință observa că, la ambii poeți, reflecțiile despre permanența spiritului, a „principiului", în opoziție cu efemeritatea formelor, este constant asociată cu afirmarea unui sincretism temporal, a fuziunii trecutului și viitorului într-un etern prezent. Fraza nervaliană: „Trecutul ne este una cu

---

[78] Nerval întîlnește aici un simbolism general admis care, alături de alte semnificații, atribuie lunii valoarea de simbol al visului și inconștientului ca valori nocturne. v. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Laffont, 1982, unde se menționează și ideea pe care Nerval a preluat-o desigur din vastele sale lecturi: „Ainsi, la lune est-elle le séjour des humains entre la désincarnation et la seconde mort, qui préludera à la nouvelle naissance" (p. 595).

viitorul. Trăim în spiţa noastră, şi spiţa noastră trăieşte în noi", poate fi considerată emblematică în acest sens.[79] Asociere firească din moment ce formele, indivizii, generaţiile, civilizaţiile se înlănţuie, se „înşiruie" în timp. În aceasta rezidă, pentru Eminescu, deosebirea dintre timpul uman limitat, momentan şi cel divin care unifică momentele într-unul singur; dacă primul este un *şir*, alcătuit „bucată cu bucată", cel de-al doilea este o *roată* care „în aceeaşi clipă e în toate locurile cuprinse de ea".

„D-zeu e vremea însăși, cu tot ce se-ntîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic". *(Sărmanul Dionis)*.

Neavînd posibilitatea, şi nici intenţia, de a aborda aici problematica atît de complexă a temporalităţii eminesciene,[80] ne vom limita la a preciza care sînt elementele ce îi apropie pe Eminescu şi Nerval în ceea ce priveşte tratarea unui timp oniric precum şi modul de funcţionare a metaforizării sincretice, în cazul acestui exemplu concret.

Se ştie că ideea subiectivităţii şi relativităţii categoriilor de timp şi spaţiu („Nu esistă nici timp, nici spaţiu — ele sînt numai în sufletul nostru"), stă la baza cîtorva din operele eminesciene majore. Cu prilejul analizei comparative a structurilor narative — închisă/deschisă —, am putut deja constata intersanjabilitatea planurilor trecut/viitor, în funcţie de perspectiva pe care ne situăm (Dionis călătoreşte în trecut sau Dan în viitor, Regele Tlà de asemenea, pendulează între ipostaza trecută şi cea viitoare). Ceea ce ne interesează de această dată este simultaneismul temporal oniric şi, ca o consecinţă, circulaţia ne-

[79] La Eminescu: „Viitorul un trecut e, pe care-l văd întors... / Acelaşi şir de patimi s-a tors şi s-a retors / De mîinile uscate a vremii-mbătrînite." *(O, stingă-se a vieţii...)*.

[80] v. în acest sens contribuţia extrem de interesantă a lui Al. Zub, *Sensul duratei la Eminescu* în *Cunoaştere de sine şi integrare*, Junimea, 1986.

îngrădită a eroilor nervalieni și eminescieni, eliberați de prejudecata consecutivității, în toate zonele nemărginirii temporale :

„Nu e adevărat că esistă un trecut — consecutivitatea e în cugetarea noastră — cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleași întotdeauna, esistă și lucrează simultan“.

(Sărmanul Dionis)

Una din principalele funcții ale visului este pentru ambii poeți – poate mai pregnant și mai personalizat în cazul lui Nerval – de a oferi posibilitatea recuperării unor elemente din „existențe anterioare".

„Îmi pare ades că noi am mai trăit odată și că eu te-am iubit c-un amor nebun și copilăresc... Visez ades, și în fundul visărilor mele văd Egipetul cu toată măreția istoriei lui și îmi pare c-am fost rege și c-am avut o femeie frumoasă ce se numea Rodope și că acea femeie ești tu...“

(Avatarii faraonului Tlà)

Un studiu statistic ar pune în evidență faptul că avem de-a face cu una din sintagmele nervaliene obsedante. Imaginile visate sau pur și simplu imaginate îi par a fi amintiri dintr-o altă existență :

„A inventa, la drept vorbind, înseamnă a-ți reaminti. (...). Din moment ce-am crezut că am prins șirul tuturor existențelor mele anterioare, nu-mi era greu să fi fost prinț, rege, mag, duh și chiar Dumnezeu, lanțul era spart și arăta orele drept minute“.

(Prefață la *Fiicele Focului)*

Iubirea însăși se bazează pe o re-cunoaștere, o re-găsire. Iată, în acest sens, o coincidență remarcabilă între Eminescu și Nerval, din domeniul poetic, de această dată :

„O doamnă stă apoi, la o fereastră-naltă,
Blondă, cu negri ochi, în portu-i boieresc,
Pe care am văzut-o, se poate, într-o altă
Viață... – și de care acum îmi amintesc".

(Nerval, *Fantazie)*

„Te vedeam cu a mea minte ;
Și acum cînd te-am găsit

Pare-mi că-mi aduc aminte
Cum că-n vremi de mai nainte
Te-am văzut şi te-am iubit"

(Eminescu, *Basmul ce i l-aş spune ei*)[81]

În afară de fuziunea trecut-viitor într-o singură realitate fluentă (exemplele în poezia eminesciană sînt foarte numeroase), o altă caracteristică a timpului oniric este elasticitatea sa, capacitatea de a se comprima sau dilata, sustrăgîndu-se măsurătorilor normale :

„— O, acest blestemat de timp, care e cînd lung, cînd scurt, fiind cu toate acestea acelaşi. (...) ce-i timpul ? O eternitate. (...) ce-i timpul ? Un minut. Cine n-a avut vrodată un roman întreg în minte pentru a cărui realitate normală i-ar trebui o viaţă întreagă ori o tinereţă întreagă ?... În vis el poate avea într-o singură noapte viaţa întreagă a unui om".

(Archaeus)

Şi aceeaşi idee la Nerval :

„Sînt anumite momente în care viaţa îşi înmulţeşte pulsaţiile în ciuda legilor timpului, ca un ceasornic nebun la care s-a rupt lanţul ; altele în care totul lîncezeşte sub forma unor senzaţii prea slabe sau care nu merită să fie notate".

(Călătorie în Orient)

Să amintim şi cunoscutele relativizări din *Sărmanul Dionis* datorită distanţelor siderale :

---

[81] Să notăm, în cele două poeme citate, şi o altă coincidenţă privind femeia iubită care este de acelaşi tip — blonda cu ochi negri : „blondă, cu negri ochi", la Nerval, „ochiul negru, păr bălai", la Eminescu, de asemenea *Venere şi Madonă ; De ce să mori tu ?* — „Şterge-ţi ochii, blondă Marta... ochii-ţi negri... două stele" ; mama lui Dionis : „o femeie palidă, naltă, blondă cu ochi negri" ; Sofia în *Geniu pustiu* : „Părul blond bătea în cenuşiu — faţa sa albă ca bruma, ochii săi mai negri decît mura sub nişte gene lungi, blonde, şi sprîncene subţiri, trase şi îmbinate." Pentru analiza acestui motiv nervalian, v. G. Poulet, *Trois essais de mythologie romantique*, José Corti, 1966.

„Acolo vei trăi un secul și ți se va părea o zi (...) Timpul lor ? O oră din viața ta va fi un veac pentru ei".

La Nerval, ideea comprimării-extinderii timpului este adesea asociată cu motivul ceasului nebun (v. citatele de mai sus) al cărui mecanism racordat la alte ritmuri arată orele drept minute. Așa cum am mai arătat, ceasul, prin forma rotundă a cadranului, introduce în curgerea lineară a timpului aparent ideea de repetiție și circularitate, contrapunct analog cu cel realizat de Eminescu prin opoziția șir-roată.

Minutele, orele, secolele devin, la ambii poeți, sinonime, confundîndu-se într-un același continuum temporal, atît de bine definit în *Glossă* :

„Viitorul și trecutul
Sunt a filei două fețe,
Vede-n capăt începutul
Cine știe să le-nvețe ;
Tot ce-a fost ori o să fie
In prezent le-avem pe toate".

Spațiul. Transgresarea spațiului contingent se face, la ambii poeți, prin călătoria în alte lumi. Ca și în cazul timpului, normele obișnuite sînt bulversate, supuse unei alte logici. Transfigurarea onirică acționează intens asupra distanțelor, dimensiunii obiectelor, asupra decorului ambiant. Spațiul terestru, cosmic și subpămîntean se unifică într-un tot, în care eul, sub diferitele sale forme, călătorește liber. Se realizează astfel o unitate spațio-temporală armonică în care se conjugă „amintirea unei vieți anterioare și geografia magică a unei planete necunoscute" *(Călătorie în Orient).* Motivul călătoriei este unul privilegiat, atît la Eminescu, cît și la Nerval. Trecerea însăși a sufletului printr-un șir de avataruri este concepută ca o călătorie.

Cîteva analogii : călătoria lui Dan și a iubitei sale în spațiul sideral (la care, din poezie, trebuie alăturate călătoria lui Hyperion sau a magului „călător în stele," ca și la Nerval, călătoria cerească a lui

Hristos – *Himerele)* are drept corespondent nervalian călătoria subpămînteană. Element major al mitologiei nervaliene, călătoria în inima pămîntului, spre focul central – sursă a vieţii –, capătă semnificaţia simbolică a unei iniţieri orfice, a unei coborîri în infern :

„Şi dîrz, de două ori trecui peste–Acheron :
Pe lira lui Orfeu ivind pe rînd c-o mînă
În suspinări de sfîntă şi ţipete de zînă".

(El Desdichado)

„ (...) asemuiesc această serie de încercări pe care le-am străbătut cu ceea ce înfăţişa pentru antici ideea coborîrii în infern".

(Aurélia)

S-a putut vorbi despre un adevărat complex orfic la Nerval, complex ale cărui semne sînt din abundenţă prezente în operă. Eroul nervalian este irezistibil atras către adîncimi abisale şi, de aceea, locurile sale privilegiate sînt cele care permit trecerea în alt spaţiu : mormîntul, peştera, vulcanul. Motivul orfic este punctul de convergenţă al principalelor linii de forţă ale lumii nervaliene : mitologia focului, căutarea mamei şi a iubitei pierdute, aspiraţia prometheană, iniţierea în secrete cabalistice şi alchimice.[82] Două secvenţe exemplare pun în scenă călătoria subpămînteană : *Aurélia*, P. I. cap. X şi *Povestea despre Regina Dimineţii şi Soliman domnul duhurilor (Călătorie în Orient)*, Cap. VI–VII : *Vedenia, Lumea subpămînteană*. Deplasarea spre aştri, la Eminescu, şi spre centrul pămîntului, la Nerval, se produce sub imperiul unei forţe căreia eroii nu i se pot opune :

„ (...) se ridicară încet, încet prin aerul luciu şi pătruns de razele lunei, prin nourii negri ai cerului, prin roiurile de stele, pînă ce ajunseră în lună".

(Sărmanul Dionis)

„Mă simţeam lunecînd de-a lungul parcă al unui fir întins care se prelungea la nesfîrşit. Pămîntul,

---

[82] v. J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, loc. cit., p. 514.

brăzdat de vine colorate de metale topite, așa cum îl mai văzusem altă dată, se lumina treptat de la întețirea focului central, a cărui albeață se risipea printre nuanțele de roșu-aprins ce colorau pe dinăuntru pereții globului". (*Aurélia*).

La Eminescu, călătoria în alte lumi este cu precădere ascensională, dinspre pămînt spre spațiul astral, în timp ce la Nerval ea este mai ales o coborîre. Uneori, și la Eminescu, ea poate fi o coborîre și s-ar putea aminti coborîrea poetului (de notat conotația orfică) „pe scări de valuri", în lumea marină (*Odin și poetul*). Să mai amintim că, și pentru Eminescu, mormîntul și peștera sînt motive privilegiate și deschideri spre alte spații, locuri prin excelență romantice. Peștera, în special, fusese ridicată de Novalis (*Heinrich von Ofterdingen*) la rangul de cale spre lumea subpămînteană, sălaș al liniștii, seninătății și înțelepciunii, coborîrea în pămînt devenind astfel simbolul coborîrii în sine și al căutării esenței. În *Avatarii...*, inițierea lui Angelo în secretele iubirii duble, angelice și demonice, se face în „peștera demonului amorului" ; în *Sărmanul Dionis*, casa magului Ruben se transformă în peșteră „cu păreți negri ca cerneala" și devine loc infernal, sălaș al Satanei — ipostază a magului — înconjurat de cortegiul său de diavoli. Înălțare sau coborîre, călătoria în alte lumi are însă aceeași semnificație la ambii poeți : călătoria înseamnă cunoaștere, inițiere și acces la o forță supraumană din care eroul ales se împărtășește. Ea mai poate însemna o întoarcere la obîrșii căci, adesea, tărîmurile vizitate sînt locuite de strămoși și seminții străvechi. Folosind o idee a lui Novalis, am putea considera că cei ce explorează măruntaiele pămîntului sînt niște „astrologi pe dos" care se întorc în trecut, în timp ce înălțarea în stele (v. și călătoria lui Dan în *Sărmanul Dionis*) echivalează cu un salt în viitor : „Pentru astrologi bolta cerească este cartea viitorului, în vreme ce vouă [minerilor] pămîntul vă arată monumentele vremilor străvechi". (*Heirich von*

Ofterdingen)[83]. În sensul acestei echivalențe între înălțare și coborîre, am putut identifica numeroase puncte de covergență între călătoria siderală a luceafărului și, la Nerval, călătoria lui Adoniram în lumea subpămînteană în *Povestea despre Regina dimineții și Soliman domnul duhurilor*, deja citată. Ca și Hyperion, Adoniram, sculptor și arhitect, este întruchiparea geniului, ființă intermediară între oameni și zei. El este condus în lumea subpămînteană de Tubal-Kain, descendent al lui Kain și, ca și Hyperion, se înfățișează în fața unui părinte divin — Enoh. Într-un decor fascinant, strălucitor de metale incandescente, călăuza sa îl inițiază cu acest prilej, în riturile și tradițiile duhurilor focului al căror mesager devine, ca un nou Prometeu. Întoarcerea sa pe pămînt seamănă mult cu traiectoria de „fulger nentrerupt" a Luceafărului printre cerurile de stele :

„(...) Adoniram se simți luat pe sus ; grădina metalelor, cu florile ei strălucitoare, copacii de lumină, atelierele uriașe și învăpăiate ale piticilor, rîurile lucitoare de aur, argint, cadmium, mercur și naft se topiră sub picioarele sale într-o brazdă largă de lumină, într-un fluviu repede de foc. Înțelese că era purtat prin spațiu cu iuțeala unei stele". *(Călătorie în Orient).*

Viteza este o magie care învinge/modifică legile aparente ale timpului și spațiului, contribuind la topirea contrariilor într-o realitate unică, iar Nerval (și poate, deopotrivă, Eminescu) „a fost cel dintîi mare maestru al acestei magii a vitezei". [84]

Tipul feminin. „Să urmărești aceleași trăsături în femei diferite. Îndrăgostit de un tip etern". Această însemnare fugară făcută de Nerval pe carnetul pentru *Călătorie în Orient* definește nu numai legea căreia i se supune poetul îndrăgostit, dar și, în general, me-

---

[83] În românește de Viorica Nișcov, Univers, 1980, p. 139.
[84] v. Cl. Pichois, *Vitesse et vision du mondè*, La Baconnière, 1973, tr. rom. de D. Păcurariu, Univers, 1982, p. 25.

canismul gîndirii sincretice care încearcă să topească o realitate fragmentară într-o unitate esențială. Cuvintele nervaliene s-ar putea foarte bine aplica, ni se pare, și lui Eminescu, la care întîlnim aceeași fuziune progresivă a figurilor particulare într-un prototip ideal. Diferența între cei doi poeți rezidă poate în faptul că, la Nerval, sincretismul, deplasarea particularului spre tipic este mai programatică, mai livrescă, mai „culturală", derivînd și din multiplele sale lecturi, în timp ce, la Eminescu, acest proces se produce mai spontan, ca o consecință a propensiunii sale generale spre ideal.

În cazul ambilor însă, mișcarea de fuziune sincretică se înscrie în logica generală a universului lor poetic, guvernat de tendința spre armonie și unitate. La Nerval, de pildă, sincretismul erotic se conjugă cu cel religios care refuză să adere la un sistem sau altul :

„Sistemul nefericit care se crease în mintea mea nu admitea această domnie singuratică... sau mai degrabă, ea era integrată în suma ființelor : era Dumnezeul lui Lucrețiu, neputincios și rătăcit în propria-i imensitate".

(Aurélia)

Concepția despre tipul feminin este unul din domeniile cele mai fertile ale întîlnirii dintre Eminescu și Nerval și, în același timp, un exemplu privilegiat al procesului de metaforizare, generator al armoniei esențiale.

S-a spus că universul nervalian, în ansamblu, se sprijină pe o dialectică, pe un perpetuu conflict între o eternă afirmare și o eternă negare, ceea ce amintește de Goethe, atît de familiar autorului *Himerelor*. În termeni psihanalitici, conflictul ar putea fi reformulat drept „un duel pe viață și pe moarte cu dublul pentru a o poseda pe mamă". [85] Oricare ar fi termenii pe care-i folosim, este evident că mitologia ner-

---

[85] Ch. Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, José Corti, 1962, p. 194.

valiană se construiește pe confruntarea a două forțe — una pozitivă, protectoare, cealaltă malefică, ostilă —, conflict ce se reduce, în ultimă instanță, la opoziția feminin — masculin. Forța feminină ia forma mamei universale, o divinitate protectoare investită cu rol de mediatoare. Este figura polivalentă și sincretică a femeii totale, în același timp mamă, soție, amantă și soră, în care se confundă toate figurile feminine pe care poetul le-a cunoscut și iubit :

„Eu sînt aceeași cu Maria, aceeași cu maica ta, aceeași de asemenea pe care, sub toate înfățișările, ai iubit-o întotdeauna". *(Aurélia).*

Și corespondentul eminescian :

„Afară de aceea, mă mir de amorul ce-l am pentru tine. Este o simțire ciudată... Parec-aș fi femeia ta, dar de mult, de mult, ori parecă muma ta..."

(Avatarii faraonului Tlà)

„S-ajung o zi, în care, în strîmta mea chilie,
Tu să domnești ca fiică, stăpînă și soție".

(Icoană și privaz)

În cazul ambilor poeți, idealul feminin sincretic se explică din perspectiva unei mitologii romantice guvernată de principiul sintetismului. Arhetipul femeii totale este, pentru amîndoi, zeița Isis, deținătoare a secretului vieții și al morții, stăpînă supremă și universală a tuturor elementelor și a naturii întregi, zeița acoperită de văluri pe care cel ce aspiră să ajungă la esențe trebuie să le ridice unul cîte unul, de-a lungul parcursului său inițiatic. În mitologia nervaliană, Isis ocupă un loc de primă mărime iar celelalte figuri feminine totalizante — Aurélia, Regina din Saba, Artemis etc. nu sînt decît avataruri ale ei. Nerval face din zeiță o „fiică a focului", consacrîndu-i un text integral în volumul respectiv, text în care, pe baza unor lecturi abundente, sînt surprinse elementele esențiale ale cultului isiac. Zeița însăși se definește aici drept arhetip sincretic al tuturor divinităților. Din acest punct de vedere, zeița Isis reprezintă punctul nodal al sincretismului nervalian, prin reunirea într-o singură figură a sincretismului feminin, cu cel religios :

„Rugăciunile tale [ale aspirantului la inițiere] mi-au mișcat inima ; mie, maica naturii, stăpîna elementelor, izvorul de baștină al timpului, cea mai mare dintre divinități, regina sufletelor morților ; mie, care întruchipez laolaltă și zeii și zeițele ; mie a cărei unică și atotputernică divinitate a fost adorată în mii de forme de către întregul univers". *(Isis)*

În infernul halucinatoriu al încercărilor din *Aurélia*, Isis, „maica și soția sacră", este un „nume magic" în care eroul urmărit de o culpabilitate fatală își pune toate speranțele.

Și la Eminescu, deși invocată mai rar, Isis ocupă un loc important, ea fiind implicit asociată unui spațiu eminescian privilegiat și investit cu semnificații complexe — Egiptul — precum și gîndirii orientale în general. În prima versiune a tabloului dramatic *Mureșanu*, Isis apare ca zeiță a luminii, pentru a vărsa „geniu de aur" în corpul „de lut" al poetului. În *Avatarii*, Isis este cea care, ieșind din oglindă, dezvăluie lui Tlà secretul devenirii sale viitoare (v. și supra *Discursul oniric*). Ca și la Nerval, chipul său este asociat unor imagini de fuziune sincretică — de această dată, o comuniune generală a vieții, realizată prin întrepătrunderea regnurilor și a ființelor „aninate... ca o scară".

„Jos, minerale în care plantele își duceau rădăcinile... animalele își duceau rădăcinile în plante, omul în animale ; minerale în om, plante în minerale, animale în plante, omul în animale..."

(Avatarii faraonului Tlà)

În chip analog, secvența pe care, la Nerval, o putem considera emblematică pentru surprinderea mecanismelor care guvernează mișcarea de metaforizare sincretică este visul celor trei femei din *Aurélia*, P. I. VI :

„M-am aflat deodată într-o încăpere ce făcea parte din locuința strămoșului meu (...). În această încăpere, trei femei lucrau, și reprezentau, fără a le semăna întru totul, rude și prietene din tinerețea mea. Părea că fiecare întrunește trăsăturile mai multora dintre acele persoane. Conturul chipurilor lor pîlpîia ca flacăra unei lămpi, și în fiecare clipă, cîte ceva dintr-una trecea asupra celeilalte ; zîmbetul, glasul, culoarea ochilor, a părului, statura, gesturile familiare se schimbau de la una la alta de parcă ar fi avut toate trei o singură viață, și astfel fiecare era un amestec din toate, aidoma acelor tipuri pe care pictorii le zugrăvesc după mai mult modele spre a realiza o frumusețe desăvîrșită“.

(Aurélia)

Principiul ordonator al acestei lumi de chipuri pîlpîitoare în același timp înrudite și diverse, este *asemănarea*, cu avatarul său *recunoașterea*. Ființele se recunosc, chiar dacă nu s-au mai întîlnit vreodată, pentru că seamănă cu ceva cunoscut și asemănarea se datorează unei esențe comune, diferit modelată în diversitatea formelor :

„Un om pe care-l cunoșteam fără a-l cunoaște, una din acele figuri ce ți se pare că ai mai văzut-o vrodată-n viață, fără s-o fi văzut neciodată, fenomen ce se poate esplica numai prin presupunerea unei afinități sufletești“.

(Geniu pustiu)

„(...) în fine, acolo-l vedeai pe român, cu fața arsă dar adîncă, cu ochii caprii și vioi, cu pletele lungi, crețe, negre strălucit, cari-ncadrau frunți largi și netede, mustața neagră, nasul de vultur, bărbia cam ieșită, ca o războinicilor străbuni. (...) iată tipul ce-l vedeai repetîndu-se, în feliurite variante, în toți acești copii ai munților“.

(Ibidem)

Şi la Nerval :

„Într-o zi, luam prînzul împreună sub o boltă de viţă, într-un sătuc lîngă Paris ; o femeie a venit lîngă masa noastră să ne cînte, şi ceva din vocea ei uzată, dar plăcută, mi-a amintit-o pe aceea a Auréliei. Am privit-o ; chiar trăsăturile ei aveau o anume asemănare cu cele ce iubisem. Am gonit-o, şi n-am îndrăznit s-o opresc, dar îmi spuneam : „Cine ştie dacă *spiritul ei* nu sălăşluieşte în această femeie !"

(*Aurélia*, s.a.)

„Asemănarea unui chip uitat de ani şi ani se desluşea de acum înainte cu neobişnuită limpezime ; era un desen în creion estompat de vreme şi care devenea pictură, ca vechile schiţe ale maeştrilor admirate în vreun muzeu, cărora le regăseşti altundeva uimitorul original.

Să iubeşti o călugăriţă sub chipul unei actriţe !... şi dacă era aceeaşi !... Să înnebuneşti, nu alta ! E o atracţie fatală care te ispiteşte ca flăcăruile ce joacă noaptea pe stufărişul unei ape stătătoare..."

(*Sylvie*)

După cum se ştie, la Eminescu, asemănarea se dezvoltă adesea sub forma motivului gemenilor, pentru a servi aceeaşi idee deja menţionată a identităţii esenţei, a permanenţei archaeului : *Gemenii, Ta twam asi* („Parc-aţi fi surori de gemeni : / Două vieţi în două inimi şi o singură femeie".).

Una din consecinţele sincretismului este bipolaritatea tipului feminin, identificabilă în chip foarte asemănător la ambii poeţi – femeia este o formă privilegiată de *coincidentia oppositorum* : ea este în acelaşi timp inger şi demon, materială şi spirituală, terestră şi celestă, de cele mai multe ori androgină şi aceste ipostaze se pot reuni într-o singură fiinţă sau se pot dispersa în mai multe :

„Rînd pe rînd albastră și roză, ca înșelătorul astru Aldebaran, ea era Adrienne sau Sylvie, cele două jumătăți ale unei singure iubiri. Una era idealul sublim, cealaltă dulcea realitate".

(Sylvie)

Androginia, în special, marchează, atît la Nerval cît și la Eminescu, concepția despre ființă – nu o dată întîlnim, la ambii poeți, femei înzestrate cu un voluntarism și o energie masculină (la Eminescu – Cezar - Cezara, femeia deghizată în Hamlet, la Nerval – Pandora) sau bărbați de o „frumusețe femeiască". Ne aflăm, desigur, în fața unui mit romantic al ființei complete și desăvîrșite reunind contrariile într-un tot ce reconstituie unitatea primordială.[86] Figura androgină este ipostaza cea mai împlinită a antropologiei romantice deoarece, dincolo de transcenderea sciziunii masculin/feminin, dincolo de trecerea de la multiplu la unu, ea simbolizează și ideea imortalității : o ființă sau o divinitate androgină este capabilă să se autoreproducă la infinit, susträgîndu-se legii timpului și a morții. Tema androginului explică și predilecția ambilor poeți – și cu aceasta întîlnim din nou arsenalul clișeelor romantice – pentru motivul deghizării. Întîlnim adesea, în cele două opere, femei travestite care se îmbracă bărbătește, fie pentru a avea acces la lucruri altfel interzise, fie pentru a sfida pur și simplu convențiile : în *Avatarii* „grațioasa androgină", „Cezar sau Cezara", se îmbracă în costumul lui Hamlet și devine astfel „un pagiu frumos și melancolic" ; în *Sărmanul Dionis*, Maria fuge de acasă deghizată pentru a-l întîlni pe Dionis bolnav și această scenă a primei lor întîlniri adevărate devine laitmotiv și reper al vieții lor fericite – adesea ei simt nevoia să reediteze scena, refăcînd acel „contrast plăcut", contemplat în oglindă, între „chipul unui tînăr demon lîngă chipul unui înger ce n-a cunoscut niciodată în-

---

[86] M. Eliade, *Mitul reintegrării*, Vremea, București, 1942 ; Cl. Abastado, *Mythes et rituels de l'écriture*, Complexe, 1979 ; G. Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, 1984.

doiala". Și la Nerval, una din fiicele focului, Angélique, se travestește pentru a fugi împreună cu iubitul său. În universul nervalian, motivul deghizării mai poate avea și semnificația recuperării unui timp revolut sau a unui timp și a unei condiții mitice. Exemplare în acest sens sînt scena deghizării din *Sylvie* (cap. VI), cînd naratorul și prietena sa din copilărie devin mire și mireasă „din veacul trecut" [87], precum și scena din *Octavie* în care, în timpul unei vizite la Pompei, personajele devin Isis și Osiris, într-o tentativă de a reconstitui misterele divine.

Alte convergențe între tipul feminin eminescian și nervalian :

– *femeia actriță* – Poesis în *Geniu pustiu* : „Actriță de mîna a doua, de la un teatru de mîna a doua, ea juca subrete, deși pasul și atitudinea arătau pe tragediana", și exemplele s-ar putea multiplica. În majoritatea textelor nervaliene, femeia actriță este prezentă, și toate ipostazele în care apare nu sînt decît reverberații ale iubirii nefericite a poetului pentru actrița „de mîna a doua" Jenny Colon care i-a marcat întreaga existență. [88] Fascinația pentru femeia actriță derivă, la ambii poeți, din atracția pentru teatru, ca lume magică, analogă visului. Transfigurată de luminile scenei și de iluzia rolului, femeia banală devine înger și zeiță, întrupare a unei imagini ideale ;

– *femeia stea* – ceea ce-i apropie pe cei doi poeți nu este numai asimilarea frecventă a femeii iubite cu o stea („Femeie între stele și stea între femei", v. de asemenea scrisoarea lui Dionis către Maria sau, la Nerval, prefața la *Fiicele Focului)* dar mai ales asocierea constantă a pierderii femeii iubite cu stingerea unei stele : „O stea aveam și-i

---

[87] Importanța pe care Nerval o acordă motivului deghizării este confirmată și de reluarea secvenței de mai multe ori pe parcursul operei, în contexte diferite (v. și supra, *Armonia fragmentarului).*

[88] v. R. Chambers, *L'ange et l'automate, variation sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust* in *Archives des lettres modernes*, 128, 1971.

moartă" *(El Desdichado)* ; pentru Eminescu, exemplul emblematic este poemul *Mortua est!* și *Viața mea fu ziuă* ;

– *obsesia maternă* – S-a afirmat că pierderea prematură a mamei a determinat, la Nerval, o fixație maternă care a antrenat, în operă, o identificare a tuturor figurilor feminine cu mama adorată și necunoscută. Episodul morții mamei este, în orice caz, adesea invocat drept un moment decisiv al destinului său. Ea devine simbolul absenței și al vitregiei sorții :

„Nu mi-am văzut niciodată mama, portretele sale au fost pierdute sau furate (...). Febra de care a murit ea m-a cuprins de trei ori, în perioade care formează în viața mea, diviziuni regulate, periodice. Mereu, în acele momente, mi-am simțit spiritul lovit de imaginile de doliu și durere care mi-au înconjurat leagănul".

(Plimbări și amintiri, tr. n.)

La Eminescu, aceeași absență prematură a mamei, pierdută prea devreme, redusă la o imagine, o amintire vagă :

„Nu-mi aduc aminte de mama decît ca de-o ființă palidă, un înger care mi-a descîntat copilăria cu glasul ei dureros și suferitor. Eram încă mic cînd, într-o zi, băgai de seamă că mama nu mai vrea să-mi răspundă, căci ea adormise, galbenă, cu furca-n mînă și cu buzele ce zîmbeau abia".

(Geniu pustiu)

Din spațiul poeziei, referirea la poemul *O, mamă* se impune. Asocierea între figura feminină și ideea dispariției premature poate fi de altfel extinsă, mama nefiind singura de a cărei prezență eroul este văduvit, ci și ființa iubită. Unele poeme eminesciene lasă să se deducă existența unei iubiri de tinerețe cu ochii „mari" și „părul negru-n coade" care moare tînără ca Silvia lui Leopardi [89] sau Adrienne din po-

---

[89] Cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Minerva, 1982, p. 443.

vestirea nervaliană *Sylvie*. În cazul lui Nerval, este bine cunoscut faptul că moartea prematură a lui Jenny Colon înseamnă un moment de răscruce, echivalînd cu o fundamentală răsturnare de valori. Iubita pierdută prin moarte devine, ca o nouă Beatrice, ca o nouă Laura, sau ca o nouă Euridice (v. începutul părții a doua din *Aurélia*), valoare supremă, zeiță, înger, entitate perfectă căreia i se vor închina toate ofrandele. Absența fizică se convertește progresiv în eternă prezență, în permanență și focar polarizant al tuturor aspirațiilor și elanurilor celui îndrăgostit pe vecie de o umbră, de o imagine : „Renunțasem la pradă pentru umbră... ca întotdeauna !" (*Mici Castele din Boemia*) ; „Eu urmăresc o imagine, nimic mai mult" (*Sylvie*). Acesta este, probabil, elementul declanșator al procesului de mitizare a femeii, identificabil la ambii poeți, ca și la alți romantici. Fata simplă, terestră devine ființă divină, investită cu atribute supranaturale („Eu făcut-am zeitate dintr-o palidă femeie", „Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin" — *Venere și Madonă*) — la Eminescu, cel mai adesea înger, sfîntă, zee, stea ; la Nerval, de asemenea, sfîntă, înger, zeiță dar și sirenă sau zînă. Să notăm, în prelungirea celor spuse mai sus, că femeia - înger devine, pentru ambii, o întruchipare privilegiată a perfecțiunii androgine, reunind masculinul cu femininul. Să mai notăm că, și la Eminescu, și la Nerval, femeia angelică este dublată de ipostaza demonică, malefică, sublimată însă, transfigurată, din nou divinizată, purificată prin iubire : „Suflete ! de-ai fi chiar demon, tu ești sîntă prin iubire, / Și ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond" (*Venere și Madonă*).

Dacă femeia perfectă e absentă, această absență trebuie conjurată, contracarată, umplută, convertită în prezență și cel mai bun mijloc (sau singurul ?) este de a o numi.[90] Este poate ceea ce explică im-

---

[90] „Numele propriu este utilizat pentru a indica prezența dorită a persoanei numite" — B. Russel, *Signification et Vérité*, tr. fr., Flammarion, 1969, p. 36.

portanța pe care, atît pentru Eminescu, cît și pentru Nerval, o capătă numele propriu feminin. Femeia pierdută sau inaccesibilă devine un nume, iar numele o definește, o explică, o racordează la o clasă de ființe. A o numi înseamnă nu numai a o face să existe, dar și a o cunoaște. Ceea ce îi apropie pe Eminescu și Nerval în această privință este, în primul rînd, faptul că, la ambii, numele proprii sînt semne motivate. Există o legătură între nume și ființa care-l poartă ca pe un destin : scrisoarea lui Dionis către iubita sa începe cu apelativul „stea" și se încheie astfel : „Mario !... așa-i că astfel te cheamă ! nu se poate să te cheme altfel... tu !... nu-ți pot zice altfel". Există de asemenea o legătură între nume și atmosfera generală, universul tematic al contextului în care acesta apare : „Întunericul din jurul meu era metafora acelui nume : Toma Nour" *(Geniu pustiu)*. Sylvie din nuvela omonimă a lui Nerval este o descendentă a neamului Sylvanecților, o fiică a pădurii, spațiu pe care îl colindă neobosită împreună cu prietenul din copilărie, după cum Delphine este o fiică a apelor, după cum Aurélia este un prototip, o chintesență, asemeni metalului pur al cărui nume îl înglobează.

Faptul că alegerea numelui nu este indiferentă este confirmat de reflecțiile lui Eminescu însuși despre cele două personaje feminine din *Geniu pustiu* :

„Sofia — natură dulce și înțeleaptă, care face pe Ion să aibă priviri adînci și mari ; ea nu-i dă privirile însuși ci numai prisma privirei ; prin adîncimea ei sufletească el capătă ochii ei mari și adînci și nu se oprește la aparințe esterioare, ci caută ideea lucrurilor ; ea nu-l învață lucrurile înșile, ci-l învață a vedea.

Poesis — fantastică, voluptuoasă, plină de închipuire și vis ; capul ei [e] în eternă iregulară asociațiune de idei, nu-și poate fixa niciodată pr[i]virea asupra *unui* obiect, ci are în mintea ei totdeauna mai multe, adesea contradictorii, în eternă neliniște sufletească, un caos de imagini ; ea împărtășește și lui Ioan acest mod de-a vedea și face din el o natură

sfîșiată, neconstantă, catilinară. Sufletul lui Ioan în întregul, în viața lui internă devine identic cu al [lui] Poesis. Gînduri sclipitoare, dar fără adîncime — iată caracteristica ei". (*Însemnări caracterologice* s.a.").

Intenția cvasi-alegorică a cuplului Sofia-Poesis este transparentă. Înțelepciunea, limpezimea rațiunii, „ideea lucrurilor" și sora sa, fantezia liberă, „caos [ul] de imagini" nu se pot împlini decît una prin cealaltă. Ideea există și la Nerval, iar Sofia este și pentru el figură de primă mărime, dimensiune esențială a mitului feminin. În opera nervaliană, numele propriu joacă un rol decisiv, în chip poate mai evident și mai programatic decît la Eminescu. Să amintim doar faptul că majoritatea textelor, și operelor majore în primul rînd, au drept titluri nume proprii. Povestirile din ciclul *Fiicele focului*, deosebite din unele puncte de vedere, sînt unite și aduse la un numitor comun grație titlului - nume, care devine principalul element de coerență al respectivului grup de texte : Angélique, Sylvie, Octavie, Isis, Corilla (amintind de Lilla), Emilie, cărora le răspund mai departe, ca un ecou, surorile lor mitice : Pandora, Myrtho, Delfica, Artémis *(Himerele)*, precum și mulțimea de nume de tot felul – geografice, istorice, literare, mitologice – care constelează întreaga operă nervaliană. În sensul motivării numelui de care vorbeam mai sus, exegeza nervaliană a putut remarca faptul că majoritatea numelor feminine (și cele din *Fiicele focului* în special) au o culoare purpurie (Proust, *Contre Sainte-Beuve)* și aceasta mai ales datorită sunetului *i* nelipsind aproape niciodată. Isis (ca și Artémis) cu terminația sa în *is* (v. Dionis, Poesis) ar avea o sonoritate ambiguă, între feminin și masculin, conotînd perfecțiunea androgină a făpturii divine. Aceeași bivalență și incertitudine în privința sexului se întîlnește și la Eminescu, în cuplurile onomastice Cezar-Cezara, Angelo-Angela (v. și la Nerval, Angélique). În acesta din urmă, să notăm și simbolistica an-

gelității, contrapunct al demonismului, opoziție atît de subliniată în *Avatarii*... [91]

În afară de valoarea conotativă a numelui care, așa cum am văzut, se înscrie pe liniile de forță tematice ale textelor în discuție, numele au, și la Eminescu și la Nerval, o pregnantă funcție intertextuală. Numele folosite sînt reminiscențe de lecturi (Aurélia, Alvarez, Baltazar, Lilla, Cezara, Lorely, Maria etc) și prezența lor în text îi racordează pe ambii poeți fie la un intertext ce le este comun, uneori și explicit semnalat — romanticii germani și, dintre aceștia, mai ales Hoffmann, Th. Gautier, J. Cazotte —, fie la un tip de literatură — fantastică, onirică, senzațională, exotică — pe care ambii o practică, în bună tradiție romantică. [92]

Obiectele onirice. Dacă fenomenele de armonizare sincretică de care ne-am ocupat pînă aici se fundamentau în esență pe o mișcare de metaforizare rezultată mai ales din fuzionarea unor elemente aparent contradictorii, ceea ce vom numi „obiecte onirice" se va situa mai degrabă în sfera metonimicului. Am inclus în această categorie o sumă de elemente recurente în prozele nervaliene și eminesciene și avînd o funcție similară — aceea de a reprezenta sub forma unei imagini concrete o coordonată sau alta a universului oniric ca lume posibilă. Prin aceasta, imaginile respective vor căpăta și valențe simbolice, uneori emblematice. Exemplele cele mai elocvente ar fi: orologiul, oglinda, cercul (cu variantele sale: roată, inel, horă) cartea, tabloul. În discuția ce urmează vom insista asupra ultimelor două, avînd în vedere și faptul că la celelalte ne-am referit și atunci cînd am abordat problema timpului, a spațiului sau a structurilor narative. Ceea ce cartea și tabloul, ca

---

[91] v. G. Călinescu, *Avatarii faraonului Tlà*, loc. cit., p. 69.

[92] Pentru o discuție mai amănunțită privind bogatele sugestii comparatiste ale onomasticii din proza eminesciană, v. G. Călinescu, *op. cit.*, și D. Vatamaniuc, comentariu la *Avatarii faraonului Tlà*, *Opere*, VII, p. 380.

metonimii onirice, au în comun este, așa cum vom vedea, capacitatea lor de a opera conexiunea între două registre – vizibil-invizibil, aparență-esență – constituindu-se astfel în mediatori între existențe, spații sau epoci diferite.

Cartea. Există, atît la Nerval, cît și la Eminescu, în poezie și în proză, o adevărată fascinație, un cult al cărții, care se materializează în text prin referiri frecvente la un univers livresc. Cartea este venerată în primul rînd pentru că ea înseamnă cunoaștere, ea deține secretele, răspunsurile, ea oferă speranța dezlegării enigmelor. Ea aparține de obicei bătrînilor înțelepți sau magilor, ființe inițiate în secretele citirii, ființe care, pe o cale sau alta, și-au cîștigat dreptul de acces la știința din cărți. Știință care nu e, de altfel, niciodată definitivă, niciodată absolut sigură, căci ea naște îndoială. Paradoxul cunoașterii livrești ce pare a-i fi măcinat deopotrivă pe Eminescu și Nerval rezidă în faptul că, pe măsură ce datele, sursele se acumulează, esența pare tot mai îndepărtată, tot mai greu de atins, răspunsul tot mai greu de găsit. Această febră amară a cunoașterii, pe altarul căreia se sacrifică totul fără certitudinea unei recompense este, la Eminescu, minunat întruchipată în figura lui Moș Iosif, aplecat într-o postură chinuită, transfigurat de lumina palidă a luminării, dar și de flacăra interioară, asupra mesei încărcate de cărți :

„Ochii, adînciți în boltiturile lor, păreau a fixa un punct sub încrețitele sprîncene, buzele gurei se îmflase crețe în meditațiune, iară barba îndoită de aplecarea pieptului își răstea în sus capătul stufos și argintiu, dînd întregei fețe o arătare nemulțumită și rebelă. (...) Mîna mică și păroasă întorcea, cu degetul muiat, paginile unse a unui manuscript grecesc de astrologie zugrăvit cu cercuri și figuri geometrice roșii. Literele începătoare a fiecărui capitol erau ca de tipar și roșii... Ce căta el în acea carte ? Adesea nimerea între foi zăloage de mătase cadrilată or verde, acolo-și oprea privirea mai multă

vreme, apoi iar întorcea și scria cifre pe o hîrtie, însă bisericește — adică cu slove ; o tăcere adîncă era în cămară și numai pana cea veche de gîscă scrîșnea pe hîrtia vînătă și grunzuroasă or suna izbită [de] călămările pline c-o cerneală cleioasă și oțetită. În urmă el închise manuscriptul vechi, plin de note marginale scrise foarte mic și legat în pergament ; îl aruncă cu nemulțămire peste o claie de cărți și-și netezi barba cu espresia unei profunde neîndestuliri cu sine însuși".

(Moș Iosif)

Dar, se poate observa, fascinația cărții ca instrument al cunoașterii, pentru bogăția pe care o cuprinde între coperți, este dublată de fascinația pentru cartea-obiect. Există la Eminescu și Nerval (respectiv la personajele lor) o mare plăcere a lecturii ca gest, o bucurie intelectuală dar și fizică a legăturii cu obiectul - carte. Descoperirea unei cărți, a unui manuscris, a unei gravuri vechi prin ungherele vreunui anticar devine un moment privilegiat și neprețuit :

„O vînzare de cărți sau obiecte rare atrage amatorii ca o masă de jocuri de noroc".

(Angélique)

„Cunoașteți plăcerea de a scotoci prin cărțile vechi ? (...) îndrăznim să mărturisim că petrecem ore întregi care ne par scurte hoinărind pe cheiuri, răscolind astfel prin bibliotecile în aer liber. Descoperirea este o bucurie care se apropie mult de aceea pe care o încerci atunci cînd inventezi ceva".

(Memoriile unui parizian, tr. n.)

La fel Dan - Dionis, client fidel al maestrului Riven-Ruben :

„El cumpără de la mine cărți. În genere cele mai vechi și tot de-acele pe cari nu le mai putem vinde nimănui în lume. Eu singur le cumpăram cu toptanul, biblioteci risipite ale oamenilor bătrîni a căror clironomi apoi mi le vindea pe un preț de nimica,

ca hîrtie numai. Și-n asemenea cărți el răscolea c-un fel de patimă și-mi cumpăra cele mai obscure și mai fără de-nțeles".

(Sărmanul Dionis)

Iată de ce, se poate întîmpla unor personaje să se îndrăgostească de cărți mai mult decît de o persoană :

„Un cunoscut bibliofil avea un prieten ; prietenul acesta se îndrăgostise de un Anacreon format *in șaisprezece*, ediție lioneză din secolul al XVI-lea, cu adăugirea unor poezii de Bion, de Moschus și de Sapho. Posesorul cărții nu și-ar fi apărat nici nevasta mai cu străşnicie decît își apăra *in șaisprezecele* său".

(Angélique)

Iată de ce, decorul preferat este, pentru eroii nervalieni și eminescieni, camera boemă ticsită de cărți sau alte scrieri din domenii cît mai diverse („claia de cărți" este pentru Eminescu o sintagmă obsedantă) – o întîlnim aproape identică în *Sărmanul Dionis* și *Geniu pustiu* :

„El intră într-o cameră naltă, spațioasă și goală. (...) În colțurile tavanului cu grinzi lungi și mohorîte painjenii își esercitau tăcuta și pacinica lor industrie ; într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vo cîteva sute de cărți vechi, multe din ele grecești, pline de învățătură bizantină ; în alt colț, un pat, adecă cîteva scînduri pe doi căpriori, acoperite cu-n mindir de paie și c-o plapomă roșie. Înaintea patului o masă murdară, al cărei lemn grunzuros de vechime era tăiat cu litere latine și gotice ; pe ea hîrtii, versuri, ziare rupte, broșuri efemere din cîte se-mpart gratis, în fine, o neordine într-adevăr păgînească".

(Sărmanul Dionis)

„Locuia într-o cameră naltă, spațioasă și goală. În colțurile tavanului paia[n] jenii își esersau pacifica și tăcuta lor industrie, într-un colț al casei, la pămînt, dormeau una peste alta vro cîteva sute de

cărți, visînd fiecare din ele ceea ce coprindea, în alt colț al casei un pat de lemn c-o saltea de paie, c-o plapumă roșie și-nainte [a] patului o masă murdară, cu suprafața ilustrată de litere mari latine și gotice ieșite de sub bricegelul vreunui ștrengar de copil. Pe masă, hîrtii, versuri, ziare rupte și întregi, broșuri efemere ce se împart gratis, în fine, totul un abracadabra fără înțeles și fără scop". *(Geniu pustiu)*.[93]

Să notăm, în cel de-al doilea fragment, ideea foarte frumoasă a cărților care, ca adevărate „obiecte onirice", se autovisează. Prin aceasta, Eminescu stabilește o echivalență între lumea visului și cea a artei ; lumea din cărți e o lume visată — de cel ce o scrie, de cel ce o citește, sau — iată — de cartea însăși.

Și echivalentul nervalian al camerei dezordonate, imagine a dorinței nestăvilite a eroului romantic de a poseda metonimic totalitatea domeniilor cunoașterii :

„E înghesuială și dezordine ca în chilia doctorului Faust. O masă antică pe trei picioare, încheiată cu capete de vulturi, o consolă sprijinită pe un sfinx înaripat, un scrin din secolul șaptesprezece, o bibliotecă din secolul optsprezece, un pat din aceeași epocă, cu baldachin oval îmbrăcat în draperii de brocart roșu (dar care nu a putut fi montat) ; o etajeră țărănească, ticsită de obiecte de faianță și de porțelanuri de Sèvres, cele mai multe destul de ciobite ; o narghilea adusă de la Constantinopol, o cupă mare de alabastru, un vas de cristal (...). De fapt, aveam aici cam tot ce posedasem în ultima vreme. Cărțile mele, adunătură curioasă de știință din toate timpurile, de istorie, de călătorii, religii, cabală, cărți de astrologie care ar fi bucurat umbra lui Pico della Mirandola, a înțeleptului Moeursius

---

[93] Formulările aproape identice din cele două fragmente citate ne îndreptățesc să credem că ne aflăm în fața unui exemplu de unitate textuală care circulă în operă, un motiv recurent de tipul celor pe care le-am analizat în capitolul anterior (v. supra, *Armonia fragmentarului*).

și a lui Nicola Cusanus — *Turnul lui Babel* în două sute de volume — mi le lăsaseră pe toate ! De ajuns cît să facă pe un înțelept să devină nebun ; să căutăm a afla în ele și ceea ce face pe un nebun să devină înțelept“.

(Aurélia)

Acumularea vertiginoasă de obiecte, la Nerval (nereprodusă în totalitate aici), eterogenitatea lor babelică sugerează foarte bine tentațiile și riscurile unei cunoașteri nestăpînite, haosul care pîndește de pretutindeni pe cel incapabil să aleagă, să renunțe în numele coerenței. Și traiectoria mentală similară a celor doi poeți nu este poate fără legătură cu această hiper-deschidere.

Prozele eminesciene și nervaliene ne oferă numeroase descrieri de cărți (la Eminescu, cartea de astrologie în *Sărmanul Dionis*, la Nerval, exemple numeroase mai ales în povestirea *Angélique*), ceea ce confirmă pasiunea pentru cartea-obiect. Aceasta este cel mai adesea veche, legată în piele, cu titluri misterioase, aurite, uneori șterse, greu de descifrat, cu desene și semne ciudate – ea este, în sine, o taină. Motivul cărții își capătă întreaga valoare atunci cînd devine nucleu și element generator al povestirii, ca în *Sărmanul Dionis* sau *Angélique*. În ambele texte, tot ce se întîmplă este declanșat și determinat de carte. În *Angélique*, prima articulație a primului subtitlu al primei scrisori – „călătorie în căutarea unei cărți unice“ – este un rezumat al întregului și ar putea fi considerat drept adevăratul titlu. Urmează un itinerar halucinant pentru descoperirea cărții rare, prin biblioteci, librării, anticariate, într-o lume populată de bibliofili și colecționari fanatici. Căutarea „cărții unice“ atrage după sine descoperirea altora ; drumuri noi, nebănuite, se deschid, într-un hățiș încîlcit, straturile se suprapun ca pe un manuscris palimpsest invocat de altfel în legătură cu amintirile (v. supra, analiza structurilor, închis /deschis).

În final, descoperirea cărţii căutate cu fervoare provoacă o bucurie euforică materializată într-un adevărat delir intertextual (v. secvenţa finală, *Cugetări*, a povestirii *Angélique*). Sfîrşitul căutării este comparat de Nerval însuşi cu întoarcerea lui Ulise în Itaca iar textul devine o nouă pînză a Penelopei, niciodată terminată, făcută şi desfăcută la infinit.

În *Sărmanul Dionis*, cartea se face „vinovată" de toate întîmplările ciudate pe care le trăieşte eroul. Cartea este cea care i-a „făcut şotia" lui Dan, ea este minunată „numai de n-ar ameţi mintea". Lectura i-a declanşat visurile care l-au proiectat într-un alt timp, într-o altă viaţă. Lectura însăşi devine o practică halucinantă, magică, cartea emană o forţă supranaturală ce pune stăpînire pe destinul celui ce o citeşte :

„Privi din nou la painjinişul de linii roşii — şi liniile începură a se mişca. El puse degetul în centrul lor — o voluptate sufletească îl cuprinse (...). El nu se mai îndoia... de o mînă nevăzută el era tras în trecut (...). Şi liniile semnului astrologic se mişcau cumplit ca şerpi de jăratic. Tot mai mare şi mai mare devenea painjinul.

— Unde să stăm ? auzi el un glas din centrul de jăratic al cărţii".

Apoi, treptat, prinzînd „gîndirea tăinuită de numărătoarea cărţii" care nu-şi dezvăluie secretele decît printr-o lectură codificată, „tot la a şaptea filă", Dan se prinde în jocul ciudat al metamorfozei reciproce cu propria sa umbră :

„Apropiindu-ţi prin vrajă fiinţa mea şi dîndu-mi mie pe a ta, eu voi deveni om de rînd, uitînd cu desăvîrşire trecutul meu ; iar tu vei deveni ca mine, *etern, atotştiutor şi, cu ajutorul cărţii, atotputernic*. Tu mă laşi pe mine în înprejurările tale, cu umbra întrupată a iubitei tale, cu amicii tăi ; mă condamni să-mi uit vizionara mea fiinţă ; iar tu întreprinzi o călătorie cu iubita ta cu tot, în orice spaţiu al lumei ţi-ar plăcea... în lună de pildă." (s.n.).

Tabloul. Ca și cartea, tabloul are, la Eminescu și Nerval — și discuția se referă în special la portret —, puterea de a stabili o legătură între două planuri, în cazul de față, prezent-absent. Portretul este obiectul care înlocuiește ființa absentă, este o imagine trecută care persistă în prezent, este, uneori, singura punte spre un timp iremediabil pierdut. Nerval nu și-a cunoscut mama decît dintr-un portret ce-i semăna vag, așa cum Dionis nu și-a cunoscut tatăl decît dintr-un portret ce-i înseninează camera sărăcăcioasă :

„Nu mi-am văzut niciodată mama, portretele ei au fost pierdute sau furate ; știu doar că ea semăna cu o gravură din timpul acela după Prud'hon sau Fragonard care se numea *la Modestie*". (*Plimbări și amintiri*, tr.n.).

„Va să zică asupra acestui chip își concentrase el amorul lui, atîta formă avea pustiita, sărmana lui viață — un portret !... Da, era tatăl său, cînd fusese la vîrsta lui de acum." (*Sărmanul Dionis*).

La Eminescu, portretele se mențin într-o ambiguitate misterioasă privind sexul persoanei reprezentate și ele vin să se alăture, prin aceasta, galeriei de chipuri androgine care populează universul eminescian : portretul tatălui lui Dionis pare a fi „chipul unei femei travestite", de asemenea portretul lui Ioan în *Geniu pustiu*. În general, tinerii lui Eminescu sînt delicați, fragili, de o „frumusețe femeiască", feminitatea conotînd întotdeauna, pentru romantici, o putere spirituală subtilă, fluiditate, mobilitate, imaginație și, în cele din urmă, geniul.[94]

O altă caracteristică a portretului eminescian este aceea de a părea viu, însuflețit sau de a prinde viață sub privirile celui care-l contemplă. Scena emblematică ni se pare a fi, în *Istorie miniaturală*, aceea a dialogului cu icoana sfîntului Nicolae care pare a reacționa ca o ființă vie la ceea ce i se spune :

---

[94] v. Cl. Abastado, *op. cit.*, pp. 157–158.

„El era demult amic cu dînsul... și îndat, cînd rămînea singur-singurel în casă, se pornea la vorbă cu moșneagul și-i povestea tot, tot ce-i trecea prin cap și bătrînul parecă zîmbea a rîde. Dar de zis nu zicea nimica. Altfel, cumcă icoana era vie, de asta nu se-ndoia de fel“. (*Istorie miniaturală*).

Explicația stă, pentru Eminescu, în faptul că artistul, pictînd, a pus ceva din el însuși în opera sa iar portretul devine un dublu al său :

„Va să zică icoanele trăiesc ?... Se-nțelege. Oare pictorul nu și-a pus în ea o bucată din suflet și cînd icoana s-a uitat la el nu se uita el însuși la el însuși ?“ (*Ibidem*).

Motivul portretului ce prinde viață apare, în repetate rînduri, în *Sărmanul Dionis* și în *Geniu pustiu* : umbra tatălui lui Dionis „părea că-i surîde din cadrul ei de lemn“ ; icoana Maicei Domnului se animă și devine Poesis, de asemenea portretul Sofiei, „mare ca-n viață“, pare viu, păstrînd intactă „toată frumusețea ei cea originală“. Exemplul cel mai elocvent va fi însă acela al icoanei din *Făt-Frumos din lacrimă* care intervine direct în viața muritorilor, dăruindu-le bucuria :

„Înduplecată de rugăciunile împărătesei îngenuncheate, pleoapele icoanei reci se umeziră și o lacrimă curse din ochiul cel negru al mamei lui Dumnezeu. Împărăteasa se ridică în toată măreața ei statură, atinse cu buza ei seacă lacrima cea rece și o supse în adîncul sufletului său. Din momentul acela ea purcese îngreunată“.

În exemple ca cele de mai sus, portretul care se însuflețește devine element conector nu numai între prezent și trecut dar și între vizibil-invizibil, spirit-materie.

La Nerval, exemplele echivalente nu sînt numeroase, deși referirile la opere picturale sînt foarte frecvente. Ele derivă însă dintr-o erudiție specific nervaliană, devenind indici ai unui stil livresc. Motivul portretului viu care îl fixează pe pictor cu privirea apare în povestirea *Portretul diavolului*. De ase-

menea, o variantă a aceluiaşi motiv ar putea fi considerat episodul intitulat *Héloïse* din ciclul *Plimbări şi amintiri* : în timp ce naratorul contemplă în extaz portretul tinerei Héloïse, aceasta îşi face apariţia şi efectul este asemănător cu acela produs de tabloul care prinde viaţă.

Aşa cum vom vedea mai departe, motivul portretului se află, mai ales la Eminescu, în conexiune strînsă cu tema dublului.

Hiperbola onirică. „Tot mai mare şi mare devenea painjinul". (*Sărmanul Dionis*). „Ea. Fugisem de ea, o pierdusem. O mărisem". (*Carnet de note pentru călătorie în Orient*). Mişcarea onirică tinde în mod constant spre hiperbolă. În general, discursul fantastic care, ca şi cel oniric, creează o lume posibilă, paralelă cu cea reală, face apel la procedee menite să sublinieze intensificarea, dilatarea sau multiplicarea fenomenelor din lumea normală. [95]

Mărirea este una din formele transformismului fantastico-oniric. Ea trebuie pusă în legătură cu „vizualitatea delirantă" [96], cu „cumplita realitate" pe care o capătă ideile în „starea de nebunie" (*Archaeus*), avatar al stării de vis. În vis, lumina este mai puternică, privirea mai activă, trăirile mai intense, dimensiunea şi forma lucrurilor şi fiinţelor, labile — totul este posibil şi relativ. Şi aceasta, datorită puterii imaginaţiei care modelează şi transformă totul, în virtutea unei noi logici. Fenomenul este foarte bine descris de Eminescu în *Archaeus*, atunci cînd se îndoieşte de posibilitatea stabilirii unor criterii sigure ale realităţii :

„Nu ştiu dacă cineva s-a visat vreodată elastic... că poate creşte, se poate îmfla, se poate contrage...

---

[95] v. S. Felman, *La folie et la chose littéraire*, Seuil, 1978 ; G. Bachelard, *Poétique de la rêverie*, PUF, 1968, *La Terre et les rêveries du repos*, José Corti, 1980.

[96] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, loc. cit., p. 466.

Dacă pe-un asemenea om nu l-ar trezi nimene din somn, el ar trăi o viață întreagă c-o lume reală și pipăită, căci în somn se pipăie așa de bine ca-n trezire... va să zică nu lipsește nici acest control, cel mai sigur, al realității... Și acest om s-ar contrage-ntr-o cartofă care-ar striga oamenilor de pe uliță să ia sama să nu-l calce, ori s-ar subția într-o prăjină cu barbă englezească și cu pălărie naltă, ori s-ar îngroșa ca un birtaș bavarez... ar trece printr-o mie de figuri el însuși și, dac-ar dormi toată viața lui, nici în minte nu i-ar mai veni să se îndoiască că aceasta este natura lui, că altfel nu poate fi și că toate trebuie să fie cum sînt... Dacă s-ar trezi puțin înainte de-a muri, ar crede, din contra, c-a dormit și că visează. *O lume ca nelumea este posibilă, neîntreruptă fiind de-o altă ordine de lucruri.* Există multe buruieni cari, aducînd o mică modificare a organului vederii, crează înaintea omului o altă lume. O băutură preparată dintr-un burete mărește proporțiile lucrurilor. Un pai pare mare cît o bîrnă și omul, în reminiscența figurei ce o avuse înainte de asta, sare peste un fir de pai din drum. Un lan de grîu devine o pădure de aur, oamenii devin uriești și poate că povestea veche, că-nainte uriești locuiau pămîntul, atîrna de construcția ochilor de pe atunci și nu de mărimea lor obiectivă sau, mai exact, de mărimea în care reflectă ochiul nostru de astăzi făpturile omenești".

Această teorie este apoi validată prin exemple concrete : în *Avatarii* transformarea lui Baltazar în cocoș se face prin umflare, întindere, contragere, creștere ; în *Sărmanul Dionis*, pămîntul se contrage și devine mărgea și apoi mărgeaua se mărește și redevine pămînt. Lumea și lucrurile se transformă, pentru că potențele mentale cresc. În timpul călătoriei sale cosmice, Dan capătă „puteri uriașe", mintea sa „devine clară ca o bucată de soare", închipuirea sa „urieșească" îi permite să mărească numărul astrelor sau să le facă să se miște după voința sa.

Și la Nerval, în mod constant, în vis, lumina este mai puternică decît de obicei, ființele și lucrurile mai mari și mai strălucitoare :

„M-am aflat deodată într-o încăpere ce făcea parte din locuința stămoșului meu. Părea doar că e mai mare. Mobilele vechi luceau, minunat lustruite, covoarele și perdelele erau ca noi-nouțe, o lumină de trei ori mai strălucitoare decît lumina obișnuită a zilei intra pe fereastră și pe ușă, iar în aer plutea o răcoare și o mireasmă ca-n diminețile călduțe de început de primăvară". *(Aurélia).*

În *Aurélia*, exemplele de augmentare — nu numai în privința dimensiunilor, dar și numerică — sînt foarte numeroase : obiectele care-l înconjoară pe erou, ființele, astrele și chiar el însuși devin mai mari decît de obicei ; ca și la Eminescu, pe cer apar mai multe luni și mai mulți sori — hiperbola se generalizează.

În *Sărmanul Dionis*, cartea magică își dezvăluie secretele prin mărirea semnelor astrologice, iar în lumea de vis, aerul devine „blond" sau de „aur" ; visul este „o lume senină (...), o lume plină de raze clare ca diamantul, de stele curate ca aurul". Imaginea hiperbolei generalizate la scară cosmică ni se pare foarte convingătoare în această viziune onirică din *Geniu pustiu* :

„Dar deodată păru că lumea se-nsenină, că gaura în cer începe de-a deveni din ce în ce mai mare și mai largă, încît prin ea se vedea asupra boltei albastre ce-mbrățișează pămîntul o altă boltă cu mult mai naltă, cu mult mai largă, însă de-un aur curat și limpede ca lumina cea galbenă [a] soarelui, astfel încît întreagă acea boltă părea un soare mare care îmbrățișa o lume, lumea deasupra cerului. Aerul tot era de lumină de aur, totul era lumină de aur, amestecat în gemetul lin și curat al arpelor de argint în mînele unor îngeri ce pluteau în haine de argint, cu aripi lungi, albe, strălucite, prin întinsul acel imperiu de aur".

Dar mărirea înseamnă și evanescență, pierdere. Ființele supranaturale, mai ales, fug, dispar, se dizolvă în propria lor umbră din ce în ce mai mare:

„După ce rostește cuvintele acestea minunate, atotbiruitoarea zeiță piere și se reculege *în propria ei imensitate*". (*Aurélia*, s.a.).
și, extrem de asemănător, Zamolxe, ființă gigantică, cu „umeri ca de munte":

> „Și decît toată lumea de două ori mai mare
> În propria lui umbră Zamolxe redispare".
>
> (*Gemenii*)

Și, în sfîrșit, un splendid text nervalian care combină exemplar transformismul oniric cu hiperbola și evanescența făcînd apel la un motiv romantic dintre cele mai frumoase, acela al femeii - floare, prezent și la Eminescu:

„Doamna care mergea înaintea mea, unduindu-și talia zveltă cu o mișcare ce făcea să-i sclipească în mii de nuanțe faldurile rochiei de tafta cu ape, și-a petrecut grațioasă brațul gol pe după tulpina înaltă a unei nalbe, apoi a prins să crească în lumina limpede a unei raze, în așa fel încît încetul cu încetul, grădina îi împrumuta înfățișarea, iar straturile de flori și copacii deveneau podoabele și volanele veșmintelor ei; pe cînd chipul și brațele-i își desenau conturul din norii purpurii ai cerului. Astfel, pe măsură ce se transfigura, o pierdeam din ochi, căci părea că se topește în propria-i înălțime. „O nu fugi! am strigat eu... căci natura piere odată cu tine!"
(*Aurélia*)

Ironia. Literatura romantică este esențialmente ironică — într-un sens care îi este propriu și pe care îl va lăsa moștenire modernității. Mișcării negativ-critice a ironiei tradiționale, ironia romantică îi opune o mișcare pozitiv-creatoare ce dublează într-un fel realitatea.[97] După Friedrich Schlegel (Fragmentul 42 din *Lyceum*), ironia este o stare de spirit care îți

[97] R. Bourgeois, *L'ironie romantique*, Presses Universitaires de Grenoble, 1974, p. 200.

permite să sesizezi totul, capabilă să se ridice, într-o mişcare sintetică, deasupra lucrurilor determinate, deasupra artei, virtuţii, deasupra genialităţii proprii a autorului. Ironia relativizează, şi principalul instrument va fi, pentru romantici, imaginaţia şi visul, în spaţiul cărora totul este posibil : viaţa devine vis şi visul viaţă, aparenţa şi esenţa îşi schimbă infinit rolul şi locul. Ironia este în acelaşi timp falsă naivitate şi luciditate extremă.[98] Ironia romantică este o contestare permanentă a valorilor impuse, a ordinii, a definitivului, a tot ceea ce pare strict şi fix, pasibil să îngrădească fiinţa liberă şi, în cele din urmă, o contestare a propriei identităţi. De unde un sentiment dureros, pentru eroul romantic, de disjuncţie, duplicitate a conştiinţei, de indecizie şi vertij. Mobil, hiperlucid, niciodată liniştit, ironistul se află într-o permanentă căutare a alterităţii.[99] Sfîşiat de o perpetuă îndoială, el îşi propune să fie altul, se caută în altul, prinzîndu-se – şi pierzîndu-se uneori – într-un joc ameţitor de oglinzi, măşti, nume, imagini multiplicate ale propriului chip. Antiteza, maniheismul romantic, precum şi aspiraţia spre coincidenţa contrariilor sînt expresii privilegiate ale atitudinii ironice.[100]

În spaţiul literaturii, dimensiunea ironică a romanticului se manifestă, pe de o parte, în forma fragmentară neterminată, contradictorie, o literatură care se autopersiflează, cărţi ratate „de nefăcut" (dar care totuşi se fac) ;[101] pe de altă parte, printr-o constelaţie tematică subsumată temei dublului.[102] Între cele

---

[98] R. Bourgeois, *op. cit.*, p. 246.
[99] v. Jankélévitch, *L'ironie*, loc. cit.
[100] *Ibidem*, pp. 134–136.
[101] Pentru poetica romantică a fragmentului, v. R. Bourgeois, *op. cit.*, G. Gusdorf, *Fondements du savoir romantique*, loc. cit., cap. XII. Pentru forma de manifestare la Eminescu şi Nerval, v. supra, *Armonia fragmentarului*.
[102] Pentru o analiză a temei dublului de pe poziţii structurale precum şi pentru o încercare de clasificare a variantelor temei, L. Doležel, *Le triangle du double*, *Poétique*, 64, 1985.

două ipostaze există, de fapt, o legătură strînsă, dat fiind că tema dublului, cu diferitele sale variante, pune în scenă personalități „discontinue", scindate, a căror existență este fragmentată, fie în mai multe etape, fie în mai multe fațete.

În cîmpul tematic al dublului sînt atrase o suită de motive solicitate intens atît de Eminescu, cît și de Nerval, pe linia de descendență comună a romantismului german : oglinda [103], masca, voalul, travestirea, umbra, portretul, autoscopia, asemănarea și — drept corolar — confruntarea directă cu propria imagine întruchipată într-o ființă identică. În cele ce urmează, vom insista asupra ultimei ipostaze, ca manifestare plenară a temei dublului, neluîndu-le în discuție pe celelalte decît în măsura în care, la Eminescu și la Nerval, ele se articulează cu aceasta. [104] Să menționăm, în prealabil, că între onirism și ironie există o conivență, o legătură de esență, lumea visului fiind prin excelență un spațiu al paradoxului, al relativului („Uneori visul îmi batjocorea strădaniile și îmi aducea doar imagini schimonosite și fugare", *Aurélia*). Visătorul pare a fi o jucărie a propriilor sale viziuni, el apare cel mai adesea dedublat — spectator și actor pe o scenă unde totul este posibil ; visul însuși pare a fi adesea o parodie a vieții. [105]

O primă articulare cu motivul vălului definește, ni se pare, esența profundă a temei dublului. În *Paralipomena la „Discipolii la Sais"* a lui Novalis, întîlnim următoarea notație :

„Unul izbuti — ridică vălul zeiței din Sais —
Dar ce văzu ? — minune a minunilor —
Pe sine însuși" [106]

---

[103] Pentru implicațiile multiple ale motivului oglinzii, v. J. Baltrušaitis, *Oglinda*, tr. rom., Meridiane, 1981 ; pentru fascinația oglinzii și a suprafețelor reflectante în literatura fantastică, v. M. Milner, *La Fantasmagorie*, Essai sur l'optique fantastique, PUF, 1982.

[104] Pentru o menționare sumară a apariției dublului la Eminescu și Nerval, v. M. Wattremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval. Étude comparative*, loc. cit., pp. 156–157.

[105] R. Bourgeois, *op. cit.*, pp. 173–174.

[106] Ediția citată, p. 65.

Și o secvență eminesciană frapant similară, în poezia *Vis* :

„Prin tristul zgomot se arată,
Încet, sub văl, un chip ca-n somn
Cu o făclie-n mîna-i slabă –
În albă mantie de Domn.

Și ochii mei în cap îngheață
Și spaima-mi sacă glasul meu.
Eu îi rup vălul de pe față
Tresar – încremenesc – sunt eu".

Drumul spre esență este deci drumul spre sine însuși. Sensul notației lui Novalis este clar : la capătul drumului lung și greu al inițierii te întîlnești – „minune a minunilor" – pe tine ; a privi în altul înseamnă a te privi pe tine, cà-ntr-o oglindă. Și la Nerval, tema misterului ascuns sub văluri și măști, exprimată cel mai bine de figura zeiței Isis, apare frecvent :

„Se făcea că zeița îmi apare în față, spunîndu-mi: (...). La fiecare încercare la care eram supus, am lepădat una din măștile care-mi ascund chipul și în curînd mă vei vedea așa cum sînt..." *(Aurélia)*. [107]

Principala deosebire între Eminescu și Nerval în ceea ce privește modalitățile de tratare a temei dublului rezidă în aceea că și aceeași diferență îi separă, așa cum am precizat mai sus, și în atitudinea

---

[107] La Nerval, masca și vălul, mai ales, femeia voalată sînt motive recurente. Să notăm, la Eminescu, fragmentul *[Fundalul acestei scenerii sălbatece...]* în care motivul măștii și voalului, prin singularizare, capătă o pregnanță remarcabilă : „Fondalul acestei scenerii sălbatece încărcate de codri și ponoară o forma ruinele unui castel înăsprit în arătare-i de lumina palidă a cornului lunei. Chipuri înfășurate în mântale lungi și negre se furișau pe lîngă ziduri și se adunau în grupe. Fețele lor erau mascate. Deodată s-auzi un corn sunind și trezind văile. Unul s-apropie fugind în vîrful picioarelor. Princesa e aici... În depărtare s-apropiau cîțiva oameni cu făclii de rășină, în mijlocul lor o femeie voalată... Ei s-apropiară... se născu o pauză lungă, toți făcură cu respect loc femeiei – deodată ea dădu vălul într-o parte și arăta divina sa frumusețe... Toți și-ndreptară ochii spre ea."

față de lumea visului. În timp ce, pentru Eminescu episodul dublului este cel mai adesea o temă literară, un element al sintaxei, un generator al povestirii, pentru Nerval el este o aventură existențială foarte personalizată, angajîndu-i întreaga ființă și generînd neliniște și instabilitate interioară. Dublul ca temă literară apare totuși și la Nerval în *Regele de la Bicêtre (Iluminații)*, în care excentricul personaj Raoul Spifame devine, printr-o extraordinară asemănare, dublul regelui Henric al II-lea, precum și în *Povestea califului Hakem (Călătorie în Orient)*, cap. VI, *Cei doi califi*. Există la Nerval, care a putut scrie pe marginea unui portret al său : „Eu sînt celălalt", o adevărată teorie a dublului, împrumutată, ca tot bagajul său spiritual, din gîndirea germanică și orientală :

„Printr-un ciudat efect de vibrație, mi se părea că acel glas se auzea în pieptul meu și că sufletul, ca să spun așa, mi se dedubla — împărțindu-se foarte limpede între viziune și realitate. O clipă, m-am gîndit să fac un efort pentru a mă întoarce către cel despre care era vorba, apoi m-am înfiorat amintindu-mi de o tradiție bine cunoscută în Germania, care spunea că fiecare om are un *dublu* al său și că atunci cînd îl vede, moartea este aproape". (*Aurélia*, s.a.).

„Dar cine să fi fost acest spirit care era deopotrivă eu și în afara mea ? Va fi fost *Dublul* din legende, sau acel frate mistic pe care orientalii îl numesc *Feroüer* ? Oare nu mă lăsasem impresionat de povestea cavalerului care o noapte întreagă s-a luptat, într-o pădure, împotriva unui necunoscut care era el însuși ? (...).

Un gînd cumplit mi-a venit în minte : „*Omul e dublu*", mi-am spus. „Simt în mine doi oameni" a scris un Părinte al Bisericii. Colaborarea a două suflete a depus această îndoită sămînță într-un trup care înfățișează privirii două părți asemenea, repetate în toate organele alcătuirii sale. În fiecare om există un spectator și un actor, cel care vorbește, și

cel ce răspunde. Orientalii au văzut în aceştia doi duşmani : geniul bun şi geniul rău. „Oare eu sînt cel bun ? ori sînt cel rău ?" îmi spuneam. Oricum ar fi, *celălalt* îmi este potrivnic".

(Ibidem)

Iată o nouă deosebire care-l desparte pe Nerval de Eminescu în tratarea dublului ; pentru primul, acesta este întotdeauna ostil, malefic, în timp ce, la Eminescu, umbra (dublul) este un element adjuvant, complice. Ne gîndim, desigur, în primul rînd, la *Sărmanul Dionis* şi *Umbra mea* în care călătoria în stele nu este posibilă decît datorită „metamorfozei reciproce" între eroi şi umbrele lor care se sacrifică, rămînînd în locul lor pe pămînt, golite de putere. Mai mult, în *Sărmanul Dionis* umbra este iniţiatoarea lui Dan în secretele cărţii magice, ea este cea care îl înzestrează cu ştiinţa dătătoare de putere, ştiinţa care-i deschide porţile lumii cosmice şi ale fericirii siderale. Ideea dublului ostil şi motivul luptei cu propriul chip apare totuşi şi la Eminescu în *Avatarii faraonului Tlà*, în memorabila scenă în care marchizul Bilbao se duelează „cu chipul lui propriu ieşit din oglindă". Aici, dublul are un efect frustrator ducînd la pierderea puterii şi a iubitei în chip foarte asemănător cu scenele nervaliene în care eroul asistă la căsătoria dublului său cu femeia ce credea a-i fi hărăzită (*Aurélia, Povestea califului Hakem*). Un ecou şi o variantă poetică a luptei cu dublul sînt oferite de poemul *Gemenii*, punînd în scenă lupta celor doi fraţi ce „Ca umbra cu fiinţa sunt amîndoi asemeni".

Prezenţa acestor teme, la Eminescu, dovedesc faptul că autorul *Sărmanului Dionis* se alimentează dintr-un repertoriu curent de teme romantice ; pierderea umbrei, confruntarea cu chipul din oglindă se întîlnesc la Hoffmann şi alţi romantici germani, la Théophile Gautier, lecturi familiare, după cum se ştie, pentru poetul român. În cazul lui Nerval, dincolo de ralierea la un intertext romantic, trebuie să vedem în tema dublului şi un element major al mitologiei

sale personale polarizată între un element masculin malefic și un altul feminin protector, capabil să-l anihileze pe primul. [108] În plus, în „universul magic" nervalian, tema dublului se regăsește reverberată pretutindeni : nu numai ființa este dublă, ci și întreaga realitate, prinsă într-o strînsă rețea de semne :

„Aici a început pentru mine ceea ce voi numi revărsarea visului în viața reală. Începînd din acea clipă, totul lua uneori o înfățișare dublă — și aceasta fără ca judecata să-mi fi fost vreodată lipsită de logică, fără ca memoria să piardă cel mai mic amănunt din cele ce mi se întîmplau".

(Aurélia)

Oricare ar fi forma de manifestare a cîmpului tematic al dublului, fie că este vorba de portretul care prinde viață, de femeia demon-înger, de simbolistica complexă a oglinzii, de pierderea și regăsirea umbrei – și sîntem desigur departe de a fi epuizat exemplele nervaliene și eminesciene – la ambii poeți, poate fi identificat un punct de convergență și un sens profund al tematicii dublului care nu este, și pentru unul și pentru celălalt, decît expresia unei sfîșietoare și perpetue interogații asupra propriei identități, o căutare infinită și epuizantă a esenței.

---

[108] Critica de orientare psihanalitică a putut identifica, la originea acestei polarizări, un resentiment față de tată din cauza căruia mama, care l-a urmat în campaniile sale, a murit prematur.

V. POEZIA

> *„Neavînd învăț și normă,*
> *Fantazia fără formă*
> *Rătăcit-a vai ! cu mersul :*
> *Negru-i gîndul, șchiop e viersul."*
>
> Eminescu, *Cu gîndiri și cu imagini*

> *„On dira que nous ne savons écrire qu'en prose. — Mais où est le vers ?... dans la mesure, dans la rime, ou dans l'idée ?"*
>
> Nerval, *Musique et poésie*

A compara opere poetice scrise în limbi diferite poate părea o întreprindere oarecum superfluă, dacă nu chiar neavenită. Aceasta pentru că — se știe — ritmul, armonia, combinațiile sonore care formează esența poeziei sînt strict legate de specificul unei limbi, fiind practic ireproductibile într-o alta. În ciuda numeroaselor reușite, traducerea de poezie rămîne un compromis. De aceea, înainte de a aborda comparativ poezia eminesciană și pe cea nervaliană, este necesar să fixăm cîteva repere justificative. Dacă materia poetică propriu-zisă este, din principiu, sau în mare parte incomparabilă, alte dimensiuni ale experienței poetice pot intra în rezonanță. Astfel, în cazul care ne interesează, opțiunile celor doi poeți pentru anumite genuri poetice, pentru anumite formule strofice și ritmice, modul de a concepe poetic și, pe de altă parte, ralierea la o anumită arie tematică vor constitui tot atîtea nuclee care, prin convergență sau divergență, vor contribui la o definire mai exactă a celor două universuri poetice în discuție. La adăpostul

ideii lui Valéry că poezia este „o ezitare prelungită între sunet și sens", nu este poate lipsit de interes să încercăm să surprindem „ezitările" celor doi poeți, soluțiile pe care ambii le găsesc pentru a articula cele două componente (sunet-sens), chiar dacă acestea din urmă nu sînt – în sine – întru totul comparabile. Ancorate într-un context mai larg, experiența poetică nervaliană și cea eminesciană se dovedesc a avea un statut, un sens și un rol similar față de și pentru evoluția poeziei franceze, respectiv română, în genere. (v. și supra, *Romantism : fidelitate și trădare*).

Dimensiuni și frontiere

Opera poetică eminescină este întinsă, cea nervaliană restrînsă. Așa cum am văzut, balanța se înclină în favoarea lui Nerval în domeniul prozei, și aceasta însă de o pregnantă poeticitate. La Nerval, cantitatea restrînsă este compensată de o extremă intensitate (*Himerele* au fost comparate cu niște cristale negre, obținute în urma unor multiple decantări ce amintesc de practicile alchimice), ceea ce nu antrenează deducția paralelă că, la Eminescu, întinderea ar însemna diluare. Nerval este însă, din acest punct de vedere, mai aproape de modernitate decît Eminescu, care rămîne un poet de tip Hugo, Byron, din care poezia curge în cascadă. Parcimonia, rezerva îl îndepărtează pe Nerval de romantismul pur și anunță tăcerea unui Rimbaud sau Mallarmé.

Aceeași preferință pentru scurt, pentru concentrat, este vizibilă, la Nerval, și în alegerea genurilor poetice precum și în structurarea poemelor ; el nu va practica niciodată, ca Eminescu, poemul lung, narativ sau filozofic. Desfășurările ample nu îi sînt proprii, nu din cauză că este un poet cu suflu scurt, ci fiindcă pentru el, poezia este, ca și pentru poetul modern, fulgurație, „iluminare" momentană ; elementele poemului trebuie percepute simultan, dintr-o singură mișcare, fie și vizuală. Din acest punct de vedere, sonetul, forma sa predilectă, este exemplul ideal. Poe-

mul vast, cu volete, părți, progresie, dezvoltări doctrinare îl situează pe Eminescu în prelungirea unui romantism de tip Vigny, Musset, Hugo.

În cazul ambilor, variantele sînt numeroase, stabilirea unei ediții definitive reprezentînd o problemă. Așa cum am mai arătat și mai înainte, vorbind despre armonizarea fragmentarului, la Eminescu și la Nerval, unitățile textuale circulă, în virtutea unui dinamism fundamental al operei, căpătînd, în contexte noi, dimensiuni și funcționalități diferite. O idee care s-a impus în cazul ambilor este aceea că nu întotdeauna variantele trebuie considerate drept stadii diferite ale unui text, ci drept texte autonome, de sine stătătoare, lucru ce ridică probleme spinoase în ceea ce privește trasarea unei frontiere între avant - text și text. În cazul lui Nerval, variantele au intrat definitiv în operă, printr-un original efect de ecou care se stabilește între ciclurile *Himerele* și *Alte himere*. În cazul lui Eminescu, voci dintre cele mai autorizate [1] au arătat că varianta nu este, pentru poet, în primul rînd expresia unui efort de perfecționare a formei, ci „găsirea adevăratei mișcări a ideii", Eminescu fiind, mai cu seamă, un mare creator de idei poetice. Elaborarea poetică eminesciană nu se produce prin muncă - exercițiu, ci este mai degrabă un „fapt profund bilogic" [2]; adecvarea formei la idee s-ar produce astfel spontan, grație unui instinct „misterios" al artistului, asigurat de „finețea reflexelor cerebrale", capabile să controleze și să domine articularea sunet-sens. Din această perspectivă, variantele eminesciene ar putea fi considerate, așa cum am mai spus, nu momente ale unui parcurs, ci izbucniri succesive, producătoare de noi combinații, ale mecanismului creativ, prin care ideea poetică se îmbracă în formă versificată.

---

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., v. II.
[2] G. Ibrăileanu, *Eminescu*, *Note asupra versului*, în vol. *Mihai Eminescu*. Studii și articole, Ediție îngrijită, prefață, note și bibliografie de Mihai Drăgan, Junimea, 1974, pp. 128–129.

Meseria poet

S-a vorbit adesea — și multe notații eminesciene ne încurajează să o facem — despre imperfecțiunea, „șchiopenia" și chiar „incorectitudinea" versului eminescian.[3] Ea vine mai întîi din dorința mai mult sau mai puțin conștientă a lui Eminescu de a sparge tiparele instituite, de a face altceva decît înaintașii săi, pe care inițial îi admiră, de a contrazice o tradiție și o normă.[4] Există apoi la Eminescu un fel de reacție organică față de meșteșugul poetic, față de „lanțuri [le] de imagini" care „ferecă" adevărata frumusețe (*Nu mă înțelegi*). Lumea de vorbe, „cu fraze-npestrițată", e o lume strîmbă care nu face decît să urîțească „acea *altă* lume, a geniului rod" (s.a.), de vreme ce natura, cîmpiile, pădurile, lanurile, frumusețea femeii vorbesc infinit mai bine decît o poate face poetul în vers (*Icoană și privaz*). Cel ce „înnoadă" vorbe, menite să sune „din coadă", practică o „tristă meserie" de „poet nemernic". De unde, probabil, și aversiunea declarată a poetului față de „versurile franțuzești" și, în general, față de „meșteșugul" francez, considerate

[3] G. Călinescu, *op. cit.*; T. Vianu, *Armonia eminesciană*, în vol. *Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 102–110.

[4] v. în acest sens, Virgil Vintilescu, *Eminescu și literatura înaintașilor*, Facla, 1983 și G. I. Tohăneanu, *Citatul omagial* în *Eminesciene* (Eminescu și limba română), Facla, 1989. Urmînd opinii călinesciene, G. I. T. analizează cu finețe „poziția singulară", „insulară", a lui Eminescu, emendînd discret direcțiile „pozitiviste", care văd în Eminescu „stadiul final și major al unei îndelungate evoluții": „Rezultă de aici — și din practica identificării tangențelor și similitudinilor — că, ori de cîte ori Eminescu își adjudecă vocabule, îmbinări, imagini din recuzita lingvistică și stilistică a înaintașilor (ceea ce se întîmplă destul de des, mai ales în prima perioadă a creației) el prelucrează, transformă, transfigurează materialul asimilat, apropiindu-l și adaptîndu-l viziunii sale. Așa se explică de ce aceleași cuvinte, aceleași îmbinări, ba chiar aceleași imagini — pe care le aflăm și la Eminescu, și la „precursori" — *sună cu totul altfel* la cel dintîi, chiar dacă similitudinile sînt, în planul strict formal, izbitoare." (p. 10, s.a.). Procesul este același și atunci cînd Eminescu „își adjudecă" elemente de acest tip din scriitorii străini pe care îi frecventează.

drept expresie a formei goale.[5] Această lipsă de meşteşug devine însă, pentru poetul român, un foarte original meşteşug.

Spre deosebire de Eminescu, Nerval afirmă fără să se îndoiască nici o clipă: „Arta are întotdeauna nevoie de o formă absolută şi precisă, dincolo de care totul este tulbure şi confuz". (Prefaţă la cea de-a doua ediţie a lui *Faust*, 1840), iar pentru sonetele sale scrise în stare de „reverie *supernaturalistă*" (s.a) nu revendică altceva decît „meritul expresiei", aspirînd cu teamă la titlul de poet, forma cea mai pură şi rafinată, pentru el, a spiritualităţii umane. Vlăstar al unei lungi şi glorioase tradiţii, Nerval este extrem de preocupat de formă şi meşteşug şi, atît timp cît natura sa fragilă îi va permite, va munci din greu pentru a o sluji. Atitudinea mai liberă (teoretic) a lui Eminescu faţă de tehnica versificaţiei se poate explica şi prin starea generală a versului românesc care, necunoscînd rigorile clasicismului, se afla, la acel moment, mai puţin constrîns de reguli rigide şi fixe.[6]

Şi cu toate acestea:

„Ce e poezia? Înger palid cu priviri curate,
Voluptos joc cu icoane şi cu glasuri tremurate,
Strai de purpură şi aur peste ţărîna cea grea".

(Epigonii)

Iată că jocul e „voluptos", iar poezia are menirea sfîntă de a înnobila, printr-un „strai" bogat şi meşteşugit, deci printr-un element exterior, „ţărîna cea grea", ceea ce este inform, apăsător şi urît. Prin aceasta, poezia devine magie, farmec, incantaţie („glasuri tremurate"), regăsindu-şi condiţia sa primordială de *carmen*. În acest punct, se produce din nou întîlnirea cu Nerval care afirmă despre propriile sale poeme: „Ele nu sînt deloc mai obscure decît metafizica lui Hegel sau *Memorabilele* lui Swedenborg şi

---

[5] v. Al. Philippide, *Meşteşugul francez în literatura noastră* în *Consideraţii confortabile*, Eminescu, 1970.

[6] M. Bordeianu, *La versification roumaine*, Junimea, 1983, p. 45; Mihai Dinu, *Ritm şi rimă în poezia românească*, Cartea Românească, 1986.

și-ar pierde farmecul dacă ar fi explicate, presupunînd că acest lucru ar fi posibil" (Prefață la *Fiicele focului*). S-a vorbit mult despre ermetismul *Himerelor* și despre valoarea pur incantatorie a combinațiilor de nume împrumutate din cele mai diverse mitologii și culturi, ceea ce apropie poezia nervaliană de bolboroseala somnoroasă de care vorbește G. Călinescu în legătură cu poezia eminesciană. Pentru ambii, poezia este, înainte de toate, hieroglifă, enigmă, formulă magică ; ne amintim că, după Eminescu, „poezia nu are să descifreze, ci din contra are să incifreze o idee poetică în simbolele și hieroglifele imaginilor sensibile" (*Ms. 2257*). Asocierea frecventă la ambii a poeziei cu aurul conferă acesteia o conotație inițiatică, sugerînd practicile alchimice și simbolistica întrețesută în jurul încercării de obținere a metalului pur (la Nerval, v. sonetul *Stihuri aurite*, precum și numeroasele jocuri anagramatice legate de cuvîntul or, prezent, între altele, și în numele emblematic al poetului, Orphée, cu care el se identifică în *El Desdichado*, dar și în numele nervaliene preferate : *Aurélia, Lorély, Pandora, Corilla, Myrtho, Horus, Anteros* etc. ; la Eminescu, remarcabilă ni se pare însăși fraza prin care poetul se definește ca ființă aleasă, asimilată în conținut și formă eufonică cu aurul : „Dumnezeul geniului m-a sorbit din popor cum soarele soarbe un nour de aur din marea de amar" — (*Ms. 2254*).

Poetul însuși devine mag, vrăjitor, ființă intermediară și mediatoare între oameni și zei. Pentru ambii, poetul este cel cu fruntea însemnată, un ales investit cu puteri cvasidivine :

> „Tu crezi că eu degeaba m-am scoborît din stele
> Purtînd pe frunte-mi raza a națiunii mele ?"
>
> *(Întunericul și poetul)*
>
> „Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;"[7]
>
> *(El Desdichado)*

[7] „Mai zace roș pe fruntea-mi al Doamnei sărutat." (Spre deosebire de proză, am considerat indispensabil să dăm citatele de poezie în limba franceză. Acestea sînt reproduse după ediția bilingvă, realizată de Leonid Dimov, Univers, 1978, cu excepția cîtorva poeme neincluse în respectiva ediție și pentru care am recurs la traducere proprie).

La ambii, poetul inițiat comunică cu forțe ale întunericului sau este el însuși un tenebros, etern întunecat : „Ce singur stau cu fruntea-ntunecată" (*Odin și poetul*) ; în *Întunericul și poetul*, poetul dialoghează cu un „geniu negru". Pentru Nerval, el este ilustrul Tenebros care călătorește în infern sau în „noaptea de mormînt" :

„Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé,"
. . . .
„Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :" [8]
(*El Desdichado*)

Și încă un element comun : de ființa poetului se leagă ideea de pustietate, văduvire, pierdere, suferință (le Veuf, l' Inconsolé) ; poetul rămîne un „geniu pustiu" :

„Tu care treci prin lume străin și efemer"
. . . .
„Poet gonit de rîsuri și înghețat de vînt."
(*Întunericul și poetul*)

Vorbind despre poziția celor doi poeți față de meșteșugul poetic, am subliniat faptul că Nerval pare mai preocupat de o justificare teoretică a tehnicii poetice (tehnica „exterioară" cum o numește G. Călinescu, în legătură cu Eminescu). S-ar putea sesiza, în legătură cu aceasta, o ușoară contradicție la Eminescu : el se revoltă adesea împotriva încătușării prin formă, considerînd că aceasta denaturează frumusețea naturală ; pe de altă parte, preocuparea pentru dimensiunea formală a poeziei este foarte intensă, efortul pentru a atinge perfecțiunea — imens. [9] Dovadă, impresionanta trudă dezvăluită de variante, dar și notațiile abundente, în poemele înseși, referitoare la metru, rimă, genuri poetice etc. Metapoemul care se ia pe sine însuși drept obiect, oglindindu-se în propria-i substanță, este un lucru frecvent la Emi-

---

[8] „Sînt negurosul, — văduv, — acel neconsolat" // „Și, dîrz, de două ori trecui peste - Acheron :"

[9] v. și Al. Philippide, *Eminescu și exactitatea poetică*, *Caietele Mihai Eminescu* III, 1975.

nescu. Emblematic ni se pare sonetul *Iambul*[10] care, din această perspectivă, stă foarte bine alături de sonetul nervalian *Epitaf*, intitulat în unele ediții *Sonet*, ceea ce pune și mai bine în evidență dimensiunea sa autoreferențială.

Ceea ce se poate observa, atît la Eminescu, cît și la Nerval, este faptul că, fără a fi adevărați teoreticieni care să elaboreze un sistem unitar și articulat (așa cum vor face Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé), nucleele teoretice care pot fi izolate în operă, sub forma unei poetici implicite, nu vor rămîne cu toate acestea fără ecou, înrîurind pregnant evoluția ulterioară a poeziei.[11]

Genuri Ca toți poeții romantici, atît Nerval cît și Eminescu își propun să fie, și sînt, inovatori prozodici deși, așa cum am văzut, la baza tulburării tradiției — sau tocmai ca o condiție — se află însăși tradiția clasică cea mai autentică.

Nerval este foarte conștient de misiunea sa de poet chemat să revigoreze versificația franceză și, pentru aceasta, una din preocupările sale majore se orientează spre alegerea și rafinarea formelor poetice : a genurilor, formelor strofice și ritmice. Textul în proză *Mici castele din Boemia*, din care cităm fragmentul care urmează, ar putea fi considerat în totalitate un adevărat program :

---

[10] După L. Gáldi, acest sonet este, din punctul de vedere al versificației, „o perfectă ilustrare a tuturor principiilor eminesciene" — *Introducere în istoria versului românesc*, Minerva, 1971, p. 234.

[11] L. Gáldi *(op. cit.)* precizează care sînt elementele decisive ale sintezei eminesciene, cu implicații în evoluția ulterioară a poeziei : a) selecția riguroasă în privința formelor moștenite pe care le supune unei metamorfoze fundamentale ; b) remarcabila varietate în materie de metrică prin practicarea a patru sisteme de versificație : versul folcloric ; formele de origine mai ales neolatină ale poeziei culte ; variantele moderne ale cîtorva metri antici ; formele împrumutate uneori, prin filieră germană, din poezia orientală ; c) inaugurarea unei adevărate estetici a rimei românești.

„În acel timp ronsardizam — pentru a mă folosi de un cuvînt al lui Malherbe. Se punea atunci problema pentru noi tinerii, să redăm strălucirea vechii versificații franceze, slăbită de moliciunile secolului al optsprezecelea, tulburată de brutalitățile unor inovatori prea înflăcărați ; dar trebuia de asemenea să menținem dreptul anterior al literaturii naționale în ceea ce privește invențiunea și formele generale.

— Dar, îmi veți spune, trebuie în sfîrșit să arătați aceste prime versuri, aceste *juvenilia.* „Faceți-mi să sune aceste sonete“, cum spunea Dubellay.

Ei bine ! admițînd că am studiat asiduu pe acești bătrîni poeți, credeți-mă că nu am încercat deloc să-i pastișez dar că formele lor de stil mă impresionau fără să vreau, așa cum s-a întîmplat multor poeți din timpul nostru.

Odeletele, sau micile ode ale lui Ronsard, mi-au servit de model. Era încă o formă clasică, pe care el o imitase după Anacreon, Bion și, pînă la un punct, după Horațiu. Forma concentrată a odeletei nu mi se părea mai puțin prețioasă pentru a fi păstrată decît cea a sonetului, pentru care Ronsard s-a inspirat în chip atît de fericit din Petrarca, așa cum, în elegiile sale, el a călcat pe urmele lui Ovidiu ; cu toate acestea, Ronsard a fost în general mai mult grec decît latin : este ceea ce deosebește școala sa de cea a lui Malherbe.

Vei vedea, prietene, dacă aceste poezii deja vechi au mai păstrat vreun parfum. — Am scris în toate ritmurile, imitînd mai mult sau mai puțin, așa cum faci la început.

Oda despre fluturi are încă o formă à la Ronsard și se poate cînta pe o melodie a cîntării lui Iosif. Remarcă un lucru, odeletele se cîntau și deveneau chiar populare, dovadă această frază din *Romanul comic* (...)

Nu era, de altfel, decît o reînnoire a odelor antice care de asemeni se cîntau. Le-am scris pe primele fără să mă gîndesc la aceasta, astfel încît ele nu sînt deloc lirice. Ultima : „Unde ne sînt iubitele ?“

mi-a venit fără să vreau sub formă de cînt ; găsisem în același timp versurile și melodia pe care am fost obligat să rog a-mi fi pusă pe note, dovedindu-se în deplină concordanță cu cuvintele" (tr.n., s.a.).

Iată-l deci pe marele nocturn, marele visător, școlindu-se cu asiduitate, bătînd cu atenție potecile tradiției pentru a-și găsi drumul propriu. Traseul eminescian din *Epigonii* (și alte texte) este în mare parte similar, adăugînd celui nervalian o dezaprobare mai acuzată a prezentului.

Textul citat ne ajută însă să delimităm cu mai multă precizie zonele comparabile ale celor două universuri poetice. Ambii practică formele fixe și opțiunea este legată de aspirația către perfecțiune, prin intermediul dificultății impuse. În cazul lui Nerval — și poate și al lui Eminescu —, disciplina formală mai are și rolul de filtru în calea forțelor obscure și incontrolabile ale visului, nopții și dereglării mentale. [12] La Eminescu, opera poetică fiind mai întinsă, gama formelor fixe este și ea mai largă, exercițiile de virtuozitate mai numeroase (glossa, gazelul). Practicarea poemului lung îi permite lui Eminescu și construcții narative versificate (basm, legendă, dioramă), ceea ce nu vom întîlni la Nerval. Terenul predilect pe care se întîlnesc însă cei doi poeți este acela de glorioasă tradiție a sonetului, la care trebuie să adăugăm oda, elegia și genurile pe care le-am putea numi muzicale. În ceea ce le privește pe acestea din urmă, punctele de întîlnire sînt puține, reducîndu-se la simpla prezență a unor poeme aparținînd unei arii generice comune. Nerval își grupează mai mult sau mai puțin arbitrar și din motive editoriale

---

[12] „Adoptarea sonetului implică o școală aspră : circumscrierea gîndului sau a visului într-un anumit cadru inflexibil" (Paul van Tieghem, *Literatura comparată*, loc. cit., p. 79). Zoe Dumitrescu-Bușulenga (*Eminescu și romantismul german*, loc. cit., p. 236) arată că sonetul era, în romantismul german, forma predilectă pentru lirica cu tematică venețiană, fixitatea și echilibrul formei dînd impresia că se opune scurgerii inexorabile a timpului, lucru ce putea să-l influențeze pe Eminescu în alegerea sa.

poeme destul de diferite ca tematică, formule strofice și de versificație sub titlul comun de *Odelete ritmice și lirice* sau doar *Odelete* sau *Lirism și versuri de operă*, dacă nu chiar pur și simplu *Poezii diverse*. Multe din poeme, în special din ultimele două cicluri, au titluri muzicale : cîntec, melodie, romanță. Tipurile de vers și strofă, destul de variate, și-ar putea găsi și ele corespondente eminesciene dar, la urma urmei, și în opera multor alți poeți. Comparația ni se pare deci, din acest punct de vedere, nesemnificativă.

În poezie, aria cea mai pregnantă de întîlnire a celor doi poeți este *sonetul*. Opțiunea pentru sonet este, după cum se știe, pentru orice poet, expresia aspirației spre perfecțiunea formală, este angajarea pe drumul rigorii și al constrîngerii, al unei discipline a creației deliberat alese ; este, pentru poet, un pariu cu sine, o încercare autoimpusă, o demonstrație de virtuozitate ; este, poate, pentru el însuși, recunoașterea sa definitivă ca poet.

Pe de altă parte, datorită virtuților sale formale, sonetul este o formă privilegiată și pentru analist. D. Caracostea consideră sonetul — reprezentînd „o culminație a tehnicii poetice" — drept „unul din cele mai potrivite mijloace pentru a caracteriza arta cuvîntului eminescian", [13] lucru pe care îl demonstrează el însuși cu strălucire prin analiza sonetului *Veneția*.

Formă scurtă, concentrată, intensă, ale cărei elemente pot fi percepute simultan dintr-o singură mișcare vizuală, sonetul satisface exigențele unei lecturi tabulare. [14] Aceasta presupune spargerea simplei linearități sintagmatice și complinirea ei prin stabilirea de legături între elemente în toate direcțiile textului. Formă echilibrată, „pătrată", sonetul devine un spațiu propice jocului de paralelisme și contraste [15].

[13] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 249.

[14] v. Groupe M., *Rhétorique de la poésie*, Lecture linéaire, lecture tabulaire, Complexe, 1979.

[15] v. H. Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1981, 3e éd. ; R. Jakobson, *Questions de poétique*, Seuil, 1973.

Multitudinea de raporturi posibile în interiorul sonetului contracarează și atenuează fixitatea regulilor și a constrîngerii. Astfel, bipartiția simetrică a celor două jumătăți ale sonetului este contrapunctată de disimilitudinea acestor două jumătăți în ceea ce privește numărul de versuri și organizarea lor strofică. Raporturile între două strofe oferă trei tipuri de corespondențe binare, analoge celor posibile între rime în cadrul unui catren. Rimele unui catren pot deveni prin aceasta un fel de „mise en abyme" a întregului, confirmînd ideea autoreferențialității limbajului poetic. Să amintim aceste trei raporturi posibile :

a) *succesiune :* aabb (rime plate), opunînd strofele inițiale (catrenele) strofelor finale (terțetele), respectiv 8/6 versuri, ceea ce instituie o discontinuitate ;

b) *alternanță :* abab (rime încrucișate), opunînd strofele impare (I – III, $C_1 T_1$) celor pare (II – IV, $C_2 T_2$), deci 7/7 versuri, ceea ce constituie o izometrie ;

c) *încadrare :* abba (rime îmbrățișate), opunînd strofele externe (I – IV, $C_1 T_2$) celor interne (II – III, $C_2 T_1$), 7/7 versuri, din nou izometrice.

După cum se poate observa, statismul exterior al sonetului este contrabalansat de o relativ puternică mișcare interioară.[16]

Pentru a ne întoarce la Eminescu și Nerval, comparație pe care am conceput-o, așa cum am mai precizat, ca pe un dialog al textelor, vom considera sonetele ambilor, respectiv, ca pe un *macrotext*. Această noțiune la care am făcut apel în cadrul analizei noastre (v. *Armonia fragmentarului*) ne permite să percepem relații la nivelul unui suprasistem ordonator, ce se constituie în unitate superioară textului. Considerînd toate sonetele nervaliene, respectiv eminesciene, ca pe un singur text, optăm din nou pentru un tip de analiză transversală menită să perceapă o

---

[16] Pentru varietatea și multitudinea de combinații posibile a strofelor și rimelor sonetului, v. H. Morier, *op. cit.*, pp. 1005–1034.

coerență la un nivel de organizare depășind textul izolat, avînd în vedere că, foarte adesea, un text nu-și capătă întreaga valoare decît în lumina contextului.

Poate părea surprinzător că Nerval — poet al nocturnului, al visului, deci al haoticului, al incontrolabilului — s-a dirijat în poezie spre o formă atît de precisă și strictă. Așa cum am mai arătat, unii exegeți au văzut în această opțiune — și lucrul poate fi valabil și pentru poetul român — tocmai un mijloc de anihilare a informului, o ordine menită să-l pună la adăpost de nebulozități obscure, de o fantezie dezlănțuită anarhic. Dincolo de aceasta, practicarea sonetului îi include pe Eminescu și Nerval în categoria poeților artizani, pentru care poezia nu este numai trăire, ci și tehnică, decantare minuțioasă a verbului.

Cum se prezintă deci cele două macrotexte în discuție ? Nerval a scris 22 de sonete, Eminescu 26.[17] Deci, ca amplitudine a suflului, cei doi poeți sînt similari. Sonetele nervaliene sînt grupate în ciclurile *Himerele* (12) și *Alte himere* (9), la care se adaugă sonetul intitulat *Epitaf* (în unele ediții *Sonet*), care încheie opera poetică nervaliană. Și la Eminescu a fost remarcată tendința de grupare a sonetelor în funcție de unitatea tematică și psihologică. La Nerval, coerența macrotextului este mult mai pregnantă, voința de organizare internă mult mai puternică. Ciclul *Himerelor* este perfect echilibrat. Cele 12 sonete (asimilate, nu o dată, cu cele 12 ore ale ceasornicului — sonetul *Artémis* avea drept titlu inițial *Baletul orelor* — sau cu cele 12 semne zodiacale) se grupează în două secțiuni de cîte 6 sonete : prima, cuprinzînd sonetele *El Desdichado, Myrtho, Horus, Antéros, Delfica, Artémis*, cea de-a doua, *Hristos pe Muntele Măs-*

---

[17] In ultimul timp, această cifră a fost pusă în discuție de unii autori. A. Voica, în teza de doctorat *Etape în evoluția sonetului românesc*, Univ. „Al. I. Cuza" Iași, 1987, ajunge la concluzia că trebuie să se vorbească de 33 de sonete eminesciene.

linilor (5 sonete) și *Stihuri aurite*). În cadurl primei jumătăți, pot fi ușor puse în evidență relațiile I – VI (*El Desdichado – Artémis*, sonete liminare, înrudite tematic), II – V (*Myrtho – Delfica*, nume proprii feminine, de rezonanță mediteraneană), III – IV (*Horus – Antéros*, sonetele centrale, interne, nume proprii mitologice masculine). Aceste relații configurează o structură sub formă de cercuri concentrice și de gravitare în jurul unui centru. Pendularea între feminin, de obicei protector, și masculin, de obicei ostil, malefic (Antéros poate fi interpretat ca un Anti-Eros) este și unul din principiile ordonatoare ale universului nervalian în general.

În ceea ce privește articularea celor două cicluri, *Himere – Alte himere*, perceptibilă și din titluri, aceasta se realizează printr-o tehnică combinatorie și permutațională, practicată uneori și de Eminescu, și pe care am analizat-o mai amănunțit în capitolul *Armonia fragmentarului*. Acest joc angajează unități poetice de diferite dimensiuni, investite fiecare cu o consistență aproape materială, consistență care lasă uneori impresia unei rupturi a succesiunii logice. Tendința de a izola fiecare strofă, fiecare vers, fiecare cuvînt chiar (și printr-o punctuație abundentă și uneori redundantă) devine evidentă, de unde extrema concentrare a tensiunii poetice. Este firesc ca, în aceste condiții, Nerval să practice cu precădere sonetul de tip paratactic, în care grupul catrenelor contrastează cu grupul terțetelor, spre deosebire de Eminescu, la care întîlnim adesea sonetul de tip hipotactic, în care elementele evoluează spre un mesaj final, concentrat în ultimele versuri. [18] Din același motiv, la Nerval, cele trei tipuri de raporturi semnalate de Jakobson – succesiune, alternare, încadrare – se relativizează, modificîndu-și preponderența în ansambluri poetice diferite, chiar construite, așa cum am arătat, dintr-o substanță similară. Procedeul se

---

[18] v. și Chr. Wentzlaff-Eggebert, *Stilul sonetelor lui Eminescu* în *Eminescu în critica germană*, Selecție, traducere, introducere, note și bibliografie de Sorin Chițanu, Junimea, 1985.

regăsește și în proza lui Nerval și ține de o modalitate a creației, explicabilă printr-o concepție specifică despre operă ca un spațiu deschis și dinamic, într-o perpetuă devenire, ceea ce antrenează o „circulație" (în sens propriu) nu numai a motivelor, ci și a unităților textuale care sînt investite cu funcționalități noi în contexte noi.

Procedeul deplasării unităților strofice se întîlnește, așa cum spuneam, și la Eminescu. Un exemplu este oferit de una din variantele sonetului *Cînd însuși glasul*, din care vor fi desprinse terțetele și utilizate în sonetul *Oricîte stele*. Între sonetele „tripticului" *(Afară-i toamnă, Sunt ani la mijloc* și *Cînd însuși glasul)* există, de altfel, așa cum arată Perpessicius și Murărașu în comentarii, un efect de ecou, un schimb permanent de cuvinte, sintagme și versuri care ne-ar îndreptăți să le considerăm asemenea unor vase comunicante, umplute simultan cu aceeași substanță. Schimb de unități strofice poate fi semnalat și între textele *Tu mă privești cu ochii mari* și *Terține*.[19]

Ne întrebăm acum ce semnificație are practica sonetului la Eminescu și la Nerval în raport cu o tradiție poetică pe care ambii o respectă și o subminează în același timp. Ca sonetiști, ambii se încadrează printre acei romantici gravi care, practicînd mijloace expresive parcimonioase și rafinate, îndelung decantate, sînt atrași în sfera unei modernități anunțată de Baudelaire și Mallarmé, intens preocupată de rigoarea și perfecțiunea formală. S-a spus despre sonetele eminesciene că sînt primele sonete reușite din literatura română (Vianu, Gáldi) și, prin această reușită, Eminescu este încă o dată un deschizător de drumuri. Alături de glossă și strofa safică, sonetul intră, prin Eminescu, în spațiul românesc – încă un pas fusese făcut pe calea rafinării poetice a limbii române. În ceea ce privește sonetele nervaliene, ele se situează, ca toată opera poetului, între tradiție și

[19] Alte exemple de acest tip de intertextualitate internă au fost semnalate în capitolul *Armonia fragmentarului*.

modernitate. Primele șase sonete din ciclul *Himerelor* și cele din *Alte himere* sînt sonete clasice care respectă coincidența frază-strofă, în timp ce cele cinci sonete grupate sub titlul *Hristos pe Muntele Măslinilor* sînt sonete romantice care sparg acest tipar, pentru o înșiruire mai capricioasă a frazelor, permițînd efuziunea mai liberă a eului poetic.[20] În privința metrului și a rimei, atît Eminescu, cît și Nerval își iau numeroase libertăți față de forma clasică a sonetului, situîndu-se pe o poziție asemănătoare: ambii practică sonetul romantic clasicizant, cît și sonetul romantic propriu-zis (v. distincțiile făcute de Gáldi), minînd tradiția într-un mod care le este propriu, din interior și, într-o oarecare măsură, involuntar.

Compararea schemelor de versificație ale sonetelor celor doi poeți pune mai bine în evidență punctele lor comune. Exegeza eminesciană a subliniat originalitatea poetului prin construirea catrenelor după tipul abba/baab, practicat și de Baudelaire.[21] S-a spus că această formulă predilect eminesciană nu a reprezentat o deviere de la normă, ci inaugurarea unei tradiții. Nerval adoptă de două ori această formulă în sonetele *Doamnei Ida Dumas* și *Epitaf* care, de altfel, prin întreaga schemă: abba/baab/ccd/eed vin să se suprapună tipului c), potrivit clasificării propuse de L. Gáldi,[22] ilustrat prin sonetele *Părea c-așteaptă* și *Iambul*. Acesta din urmă este considerat de Gáldi drept sinteză a mijloacelor expresive novatoare ale poetului. Trebuie notat că cele mai celebre sonete ale lui Nerval din ciclul *Himerelor*, sonete care au format obiectul celor mai nume-

---

[20] Pentru aceste distincții, v. L. Gáldi, *Din problematica sonetului eminescian* în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, Ed. Academiei Române, 1964.

[21] Eminescu este citat în acest sens și de H. Morier în *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, loc. cit., p. 1011: „Cette forme de renversement abba/baab a fait fortune en Roumanie, chez Mihail Eminescu et, plus récemment, chez Panaït Cerna et Duiliu Zamfirescu."

[22] v. Gáldi, *op. cit.*, pp. 323–324.

roase exegeze, se situează, din punctul de vedere al versificației, într-o zonă anterioară procesului de distrugere a versului tradițional, ceea ce explică absența, în cazul lor, a întîlnirii cu Eminescu. În rest, întîlnirile sonetelor eminesciene și nervaliene sînt sporadice și întîmplătoare și deci mai puțin semnificative, ele afectînd în mod izolat fie catrenele, fie în special terțetele. Inventarul lor este totuși elocvent pentru căutările celor doi poeți pe drumul parcurs de ambii de la tradiție la modernitate :

Nerval		Eminescu
Horus, Antéros, Delfica, *Țeasta cea armată,* *Către Hélène de Mecklenbourg* *Doamnei Sand*	abba/abba ccd/eed	tipul c
Artémis	abab baab cdc/ddc	toate tipurile
Hristos pe Munele Măslinilor	abba/abba cdc ddc	tipurile d, c
Stihuri aurite	abba/abba cdc/dee	tipul e

Se poate observa o preferință comună pentru terțetele organizate după formula ccd/eed, ambii rămînînd astfel atașați tradiției, schema respectivă fiind prima omologată drept corectă.[23] Se pare că Eminescu merge mai departe cu autoimpunerea constrîngerilor, tinzînd spre o mai puternică asceză prin reducerea rimelor la patru, cdc/dcd (tipul a) în 19 sonete, după modelul lui Platen care, la rîndul său, urmează modèle italiene.

Tematic, sonetele nervaliene și cele eminesciene sînt puțin comparabile. Cele 26 de sonete emines-

[23] v. H. Morier, *op. cit.*, p. 1005.

ciene s-ar putea ordona în funcție de cîteva axe tematice : iubirea, timpul, elementul acvatic, sonetele satirice și polemice și un metapoem — *Iambul*. În toate cazurile (poate cu excepția *Iambului*), sonetele eminesciene sînt marcat personalizate, elementul autobiografic adesea prezent. La Nerval, dimpotrivă, lirismul este extrem de esențializat, ecourile biografice greu perceptibile sub un strat dens de referințe simbolice, mitologice, religioase, istorice ; eul personal se dizolvă într-o lume arhetipică, miturile personale se confundă cu cele preexistente. Întrețeserea de semnificații devine atît de deasă, încît descifrările se dovedesc superflue, obstacol ce n-a oprit — sau, dimpotrivă, a favorizat — o multitudine de interpretări : astrologice, alchimice, mitice, psihanalitice etc. Numele proprii de cele mai diverse proveniențe trimit spre multiple direcții — tot atîtea motive pentru care s-a vorbit despre ermetismul *Himerelor*, invocate adesea ca exemplu de poezie pură, incantație eliberată de atașe referențiale. Și la Nerval, așa cum am menționat, un metasonet, *Epitaf* (numit în unele ediții *Sonet* și tradus în acest fel în românește de Leonid Dimov), construit în întregime pe jocuri sonore în jurul cuvîntului *sonnet*, corelat cu verbul *sonner*, „a-ți suna ceasul". Ultima „treabă" a poetului, care se autodefinește ca *sansonnet* = graur, sturz sau, literal, cel „fără de sonete", atunci cînd Moartea „sună" la ușă, este să pună punct ultimului său sonet. Poemul mai conține și autoreproșurile poetului — frecvente și la Eminescu — în legătură cu o anumită „lene" poetică, din cauza căreia pana rămîne încremenită iar cerneala se usucă în călimară.

O ultimă remarcă privind statutul sonetelor în cadrul operei celor doi poeți, dar și în contextul mai larg al celor două spații literare : francez și român. Pentru Nerval, sonetele reprezintă culmea creației, chintesența, rafinarea maximă a expresiei. Pentru Eminescu, sonetele rămîn un exercițiu, o experiență nedusă pînă la capăt — dovadă și forma imperfectă,

brută, nefinisată a multora dintre ele. În raport cu restul operei, nu sonetele sînt acelea care îl vor reprezenta în posteritate sau, în orice caz, într-o mult mai mică măsură. Întreprinderea eminesciană are însă o mult mai mare importanță pentru cursul poeziei românești ; ea marchează momentul remarcabil al intrării sonetului în literatura noastră, în timp ce Nerval nu e decît o verigă — e drept, strălucitoare — într-o lungă succesiune, de la poeții Pleiadei, pînă la Mallarmé, Valéry și mai departe, interval în care sonetul avea timp să traverseze multiple avataruri.

Ritmuri Este necesar să precizăm că aspectele pe care le vom lua în discuție sub acest titlu nu se referă (numai) la ceea ce se înțelege de obicei, într-o accepție restrînsă, prin ritm, adică o regularitate melodică a versului, rezultată din distribuția accentelor. În toată discuția care urmează vom considera ritmul drept o mișcare internă, identificabilă la toate nivelele operei și informînd toate configurațiile ei, de la micro la macrostructuri. În esență, ne propunem să surprindem în opera celor doi poeți mișcarea organizatoare izvorîtă dintr-un joc perpetuu între *binar* și *ternar*, oscilație care îi situează din nou pe ambii între tradiție și modernitate.

Binaritatea este considerată a fi la baza oricărui act cultural, ea decurgînd dintr-un „bilateralism" natural al ființei umane : stînga-dreapta, sus-jos, înapoi-înainte, simetria corporală, cadența bătăilor inimii, a respirației, a mersului. Ritmul binar, bazat pe o mișcare egală și regulată devine repede o monotonie repetitivă care nu mai solicită, așa cum omul nu-și mai bagă în seamă propriul mecanism corporal, atunci cînd acesta funcționează normal, deci binar. În poezie, ritmul binar este propriu epocilor numite „clasice", în a căror ierarhie de valori simetria, ordinea, regularitatea, măsura și, implicit, raționalismul, spiritul de sistem ocupă locul principal. Dar, așa cum s-a

arătat,[24] ritmul dihotomic izocron este o iluzie, el corespunzînd unei forme primitive a spiritului, într-un spațiu ideal cu două dimensiuni. Aceasta pentru că orice grup silabic este guvernat de legea unei progresii : vocalele („sufletul silabei") [25] dintr-o măsură nu sînt în realitate egale, ultima fiind întotdeauna mai lungă decît celelalte. Ritmul binar, simțit deci ca insuficient, a început să alunece treptat spre un ritm expresiv, dinamic. O rupere a simetriei, o eliberare de constrîngeri a devenit iminentă, care să exprime mai autentic energia oscilantă și anarhică a „stării patetice" în opoziție cu „starea normală". [26] Locul metrului este luat de ritmul pur, liber, capabil „să se adapteze mișcărilor lirice ale sufletului, ondulărilor reveriei, tresăririlor conștiinței". [27]

În planul versificației, mutația de la binar la ternar se produce odată cu romantismul. Versul romantic, numit și „tricolon", sau „trimetru" folosit mai ales de Victor Hugo, desființează emistihul clasic, înlocuindu-l cu trei accente ritmice, introducînd, prin urmare, trei măsuri în loc de patru. Trimetrul sau „gruparea ternară" ia locul tetrametrului, alexandrinului clasic,[28] reînnodînd cu tradițiile Pleiadei. Trimetrul introduce în poezie un suflu nou, fiind un vers „à effet", mai rapid și mai fluid, mai apt să traducă fluctuațiile sentimentului și ale sensibilității. Apariția lui coincide, de altfel, cu spargerea și a altor bariere, de ordin moral și estetic, care lasă drum deschis mani-

[24] Pentru aceste distincții și pentru argumentarea opoziției binar/ternar, v. contribuția esențială a lui H. Morier, *Le Rythme du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Les Presses académiques, Genéve, 1943.

[25] Ibidem, p. 36.

[26] *Ibidem*.

[27] Ch. Baudelaire, *Petits poèmes en prose*, Garnier-Flammarion, 1967, p. 32.

[28] L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., pp. 53–54 ; M. Grammont, *Le vers français. Ses moyens d'expression, son harmonie*, Delagrave, 1964, *Petit traité de versification française*, Armand Colin, 1965, cap. VII. Așa cum arată Grammont, versul romantic, prin înmulțirea măsurilor, poate lua și forma pentametrului sau hexametrului, acesta din urmă putînd fi o variantă a trimetrului.

festării libere, uneori dezordonate a personalității artistului, cu toate dimensiunile și fațetele ei.

Această pendulare între binar și ternar este, după opinia noastră, foarte evidentă la Eminescu și Nerval, definindu-le, în esență, traiectoria spirituală și poetică. Într-un plan tematic mai larg, ea se concretizează, așa cum am arătat și în capitolul consacrat prozei, cu teme și motive obsedante ca dublul și androginia de pildă. Vom încerca de această dată să punem în evidență principalele mecanisme binare și ternare care acționează la nivelul lexicului și al sintaxei poetice, în conexiune implicită cu universul tematic al poeziei. Anticipînd asupra demostrației, vom spune că observațiile noastre par să conducă spre concluzia că binaritatea este mai pregnantă la Eminescu, ternarul mai intens prezent la Nerval, ceea ce ar pleda în favoarea unei modernități mai acuzate a acestuia din urmă.

Gama procedeelor de *tip binar* este destul de largă și variată. Potrivit unei cunoscute notații eminesciene, „antitezele sunt viața" *(Ms. 2258)*. S-ar putea spune, parafrazîndu-l, că antiteza este viața operei poetului, ea fiind o „structură definitorie pentru gîndirea poetică a lui Eminescu și pentru limbajul creației sale, extinsă la toate nivelele".[29] Într-adevăr, opoziția antitetică pare să fie un principiu organizator al operei eminesciene, de la microstructurările lexicale și sintactice pînă la construcția de ansamblu a unor texte integrale, de multe ori prezent și în titlu :[30] *Împărat și proletar, Înger și demon, Venin și farmec, Venere și Madonă* etc. Exemple similare se întîlnesc și la Nerval : poemele *Stanțe elegiace,* construit pe opoziția bucurie/suferință, *Melodie irlandeză* — opoziția tinerețe/bătrînețe metaforizată prin opoziția dimineață/seară, *Resemnare,* unde exuberanța naturii se opune tristeții poetului.

[29] D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian,* Junimea, 1979, p. 208.

[30] L. Gáldi, *Cîteva poeme clădite pe antiteze* în *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu,* loc. cit.

Există destule argumente pentru a susține că universul eminescian este polarizat antinomic, ceea ce îl racordează încă o dată la mentalitatea romantică.[31] Dincolo însă de această acută conștiință a aspectului contradictoriu al realității — interioare și exterioare — pe care antiteza are menirea să-l surprindă, transpare însă, după opinia noastră, cu mai multă pregnanță, dorința poetului de a anihila aceste contradicții, propensiunea fundamentală a universului eminescian fiind spre armonie și ordine. De aceea, credem, că în cazul său, antiteza trebuie considerată mai degrabă drept un caz particular al unei mișcări de dublaj. Realitatea este, pentru Eminescu, ca și pentru Nerval, în primul rînd dublă și apoi disociată în principii contrare. Cuplarea termenilor opuși pare să satisfacă mai degrabă o nevoie de simetrie decît o confruntare opozitivă. Pentru aceste rațiuni, pe care sperăm să le consolidăm prin analiza care urmează, vom considera drept nucleu generator sau constantă[32] a imagisticii eminesciene — cu corespondent nervalian — nu antiteza, ci *paralelismul*, pe care îl vom numi, printr-un termen mai înglobant, *dublaj.*[33] Analizînd

---

[31] Propensiunea eminesciană pentru antiteză își poate afla rădăcinile și în folclorul și mitologia română, precum și într-o literatură arhaică bine cunoscută de poet. Vezi în acest sens, atenta analiză a lui Gheorghe Drăgan, *Poetică eminesciană*, loc. cit., cap. V.

[32] Folosim noțiunea de „constantă", în sensul atribuit de Jakobson, adică: „anumite principii constante, organizatoare, aglutinante, purtătoare a unității în multiplicitatea operelor unui autor" și care, prin capacitatea lor de a se integra sistemului simbolic în ansamblul său, devin expresia coeziunii unei mitologii particulare. (v. *Questions de poétique*, Seuil, 1973, p. 152).

[33] Dublajul poate fi considerat drept o variantă sau o ipostază a noțiunii de *cuplaj*, introdusă de Levin (*Linguistic Structures in Poetry*, Mouton, 1964), și implicînd noțiunile de omologie și paralelism. Cuplajul orientează atenția asupra expresiei menținîndu-și însă o funcție semantică marcată. Prin cuplaj se relevă semnificații noi, neidentificabile în termenii izolați. O analiză a sonetelor nervaliene bazată pe studiul acestor mecanisme este cea oferită de J. Geninasca, *Analyse structurale des Chimères de Nerval*, La Baconnière, 1971.

acest mecanism la nivel lexical și sintactic, vom distinge două ipostaze principale : *dublajul antonimic* și *dublajul sinonimic* care vor comporta, la rîndul lor, cîteva sub-specii. Exemplele fiind, în toate cazurile, foarte numeroase, ne vom limita la eșantioane-tip. În cazul lui Nerval, vom face apel și la exemple din textele de proză, din motive pe care le-am precizat deja.

a) *Dublajul antonimic* : asocierea a doi termeni antitetici, juxtapuși, uniți printr-un cuvînt de legătură sau distanțați printr-un grup de cuvinte. Ei reprezintă fie termenii opuși ai unei alternative, fie, sau în același timp, simetria a doi poli, operînd, în toate cazurile, joncțiunea a două sfere semantice opuse.

a1) antiteza

„Cînd unul *trece*, altul *vine*
În astă lume a-l urma,
Precum cînd soarele *apune*
El și *răsare* undeva".

(Cu mîne zilele-ți adaogi...) [34]

„*Se-nmulțesc* semnele *rele*, *se-mpuțin* faptele *bune*".

(Memento mori)

„Car es-tu *Reine*, ô Toi ! la *première* ou *dernière* ?
Es-tu *Roi*, toi le seul ou le dernier amant ?..."

(Artémis) [35]

Exemplele de acest tip pun în evidență una din trăsăturile fundamentale ale sintaxei poetice, care eliberează cuvîntul, obligîndu-l la asocieri imprevizibile. Cuvîntul plin, individualizat, tinde să se specifice pe sine, să se definească printr-un termen complementar cu care formează cuplu.

În cazul lui Nerval, aceste construcții sînt expresia unui balans perpetuu între pozitiv-negativ, protector-ostil, afirmare-negare, oscilație tragică generînd

---

[34] Fără indicație contrară, sublinierile în exemplele din acest capitol ne aparțin.

[35] „Căci ultima sau prima, ești tu regină ? / Căci, rege, ești unicul sau ultimul iubit ?..."

drama poetului. Ele trebuie raportate, ca fiind construite după același model, la versuri de tipul :

„Suis-je Amour ou Phoebus ?... Lusignan ou Biron ?"
(*El Desdichado*)[36]

în care termenii nu sînt neapărat antitetici, dar formulează o dilemă, o întrebare angoasantă, o decizie care se impune.

La Eminescu, cuplajul antitetic — atît de frecvent încît ar putea fi considerat aproape un automatism de scriitură — se diversifică în numeroase categorii, plasate toate sub semnul cuplului pozitiv-negativ, deci puternic conotate valoric și exprimînd, prin aceasta, o viziune maniheistă a existenței. Le vom enumera pe cele mai importante, fără intenția unei ierarhii :

— bine/rău

„Nici *rău* nu-i pare-acuma, nici *bine* nu... ea moare"
(*De cîte ori iubito*)

„Gîndirile-mi *rele* sugrum cele *bune*..."
(*Mortua est !*)

Un poem ca *Demonism* pune în scenă lupta dintre principiul binelui și al răului ca motor al vieții și societății. Conotația etică a opoziției bine/rău este explicată de Eminescu însuși în *Contrapagină*, prin opoziția între Lume și Gura lumei, fond și formă, materia eternă și corpul trecător.

Corespondentele nervaliene sînt numeroase :

„O, grozăvie ! Aici chiar se află veșnica distincție între *bine* și *rău* (...) Dovedindu-mi mie însumi că sînt *bun*, îmi dovedeam că trebuie să fi fost întotdeauna *bun*. „Iar dacă am fost *rău*, mi-am zis, viața mea actuală nu va fi oare o ispășire suficientă ?"
(*Aurélia*)

— mare/mic, avînd adesea aceeași conotație valorică ; în aceeași sferă pot fi incluse opozițiile bogat/sărac, slab/puternic, rege/rob, mult/puțin, scurt/lung.

---

[36] „Sunt Phoebus ori Amór ?... Lusignan ori Biron ?"

„*Mici* de zile, *mari* de patimi, inimi bătrîne, urîte"
(*Epigonii*)

„Fie *slabi*, fie *puternici*, fie *genii* ori *neghiobi*"
(*Scrisoarea I*)

„Şi multe dureri-s, *puţine* plăceri"
(*Mortua est !*)

„Mult *bogat* ai fost odată, mult rămasa-i tu *sărac*".
(*Călin*)

„Nu uita că doamna are minte *scurtă*, haine *lungi*".
(*Scrisoarea V*)

La Nerval, întîlnim opoziţia cantitativă plin/gol : „Sala era cîteodată *plină*, cîteodată *goală*." (*Sylvie*).

— bătrîn/tînăr

„Astfel fiii tari şi *tineri* unor secole *bătrîne*"
(*Memento mori*)

şi un dublaj dublat, cu efect neutralizant :

„Cînd comparăm pe *bătrînul încă tînăr* cu *tinerii deja bătrîni* ai scenei române..." (Cronică la piesa *33.333 franci*),

alături de care putem situa asocierea oximoronică „copii bătrîni" (*Memento mori*).

Corespondentul nervalian :

„O, *tinereţe*, o, *bătrîneţe* sfinte ! cine s-ar fi gîndit să întunece puritatea unei prime iubiri în acest sfînt lăcaş al amintirilor credincioase ?" (*Sylvie*).

— alb/negru

„Şi peste capu-i zboară un *alb* şi-un *negru* corb."
(*Strigoii*)

Întregul poem *Strigoii* este construit pe opoziţia alb/negru care simbolizează aici opoziţia viaţă/moarte. Opoziţiile zi/noapte, lumină/întuneric pot fi considerate drept avataruri ale opoziţiei alb/negru. Într-un vers ca : „Tu ! tu ai suflet *negru*, deşi ţi-e pielea *albă*" (*Călin*, variantă), opoziţia alb/negru co-notează cuplul pur/impur sau aparenţă/esenţă. La Nerval, albul nu este numai culoarea purităţii ci şi

aceea a visului ; el vorbeşte adesea despre lumina albicioasă din vis iar personajele care-i populează universul oniric sînt adesea îmbrăcate în alb. O formulare nervaliană ca „noaptea va fi *neagră* și *albă*" (Scrisoare către D-na Labrunie) pare să răspundă eminescianului : „Ah ! E-atît de *albă noaptea*, parc-ar fi căzut zăpadă". (*Scrisoarea IV*).

— viață/moarte

Este una dintre opozițiile cele mai productive. Viața și moartea sînt de obicei văzute ca o realitate continuă, ca un ecou al frazei lui Théophile Gautier : „La vie dans la mort, la mort dans la vie" :

„*Moarte* și *viață*, foaie-n două fețe :
Căci *moartea* e isvorul de *viețe*,
Iar viața este rîul, ce se-nfundă
În regiunea nepătrunsei cețe."

(*Rime alegorice*)

„Sîmburele crud al *morții e-n viață*... Și-n mărire."

(*Memento mori*)

„Entre un monde qui *meurt* et l'autre *renaissant ?...*" [37]

(*Le Christ aux Oliviers*)

La Eminescu, fuziunea viață/moarte este perceptibilă și în formulări oximoronice de tipul : „cadavru viu", „moarte vie", „morți de vii". Uneori, cuplul viață/moarte este exprimat metonimic prin cuplul leagăn/sicriu și, aici, Eminescu și Nerval ajung la formulări aproape identice :

„Ferice de aceia ce n-au mai fost să fie,
Din *leagănul* cărora nu s-au durat *sicrie*",

(*Ca o făclie...*)

„Nu !... Tu măsori intervalul de la *leagăn* pîn'la *groapă*."

(*Memento mori*)

„Aimez qui vous aima du *berceau* dans la *bière* ;" [38]

(*Artémis*)

---

[37] „În astrul ce răsare din altul vesperal ?..." (*Hristos pe Muntele Măslinilor*).

[38] „Și-n groapă drag vă fie : dragi i-ați fost din născare ;"

Opoziția viață/moarte poate fi formulată în termenii muritor/nemuritor, ființă/neființă ; în acest caz, din punct de vedere sonor, dublajul ia forma unei repetiții în care antonimul reia primul termen.

„Cum că eu sînt *nemuritor*
Și tu ești *muritoare* ?"
(Luceafărul)

„La-nceput pe cînd *ființă* nu era nici *neființă*"
(Scrisoarea I)

— trecut/viitor (prezent), la care trebuie alăturate ca făcînd parte din aceeași sferă temporală : noapte/zi, azi/mîine (ieri), vechi/nou, apus/răsărit.

Ca și viața/moartea, trecutul și viitorul sînt concepute ca o realitate continuă (v. și supra, capitolul despre proză) :

„*Viitorul* și *trecutul*
Sunt a filei două fețe" *(Glossă)*

„Nu era *azi* nici *mîne*, nici *ieri* nici totdeauna"
(Rugăciunea unui dac)

„*Le matin* n'est plus ! *le soir* pas encore :
. . . .
Mais *le soir* vermeil ressemble à *l'aurore*," [39]
(Ni bonjour ni bonsoir)

„Precum cînd soarele *apune*
El și *răsare* undeva" *(Cu mîne zilele-ți adaogi)*

Sinteza problematicii timpului în viziunea celor doi poeți este oferită de fraza nervaliană : „Trecutul ne este una cu viitorul" *(Aurélia)*, cu numeroase corespondente eminesciene, așa cum am văzut.

— aproape/departe, afară/înăuntru, sus/jos, deasupra/dedesubt, care exprimă o viziune polarizată a spațiului :

„Iarna-i *ici*, vara-i *departe*". *(Ce te legeni)*
Dară ochiu-nchis *afară*, *înlăuntru* se deșteaptă"
(Scrisoarea III)

---

[39] „Dimineața s-a dus ! seară nu e încă : // Dar seara aurie e-asemeni aurorei" *(Nici bună ziua nici bună seara)*.

„Un cer de stele *dedesupt*
Deasupra-i cer de stele" *(Luceafărul)*

– cald/rece, iarnă/vară, foc/gheață cu rezonanțe petrarchiste

„Cu-a gurii tale *calde* șoapte
Cu-mbrățișări de brațe *reci*"
(Atît de fragedă)

„Albă ca zăpada *iernii*, dulce ca o zi de *vară*"
(Noaptea)

„Mă atrag [ochii] cînd stau ca *gheața* cu privirea desperată,
Mă resping cînd plin de *flăcări* eu de sinul tău m-ating"
(Locul aripelor)

În *Odin și poetul*, construită în întregime pe această antiteză, problema creației poetice se dezvoltă între cei doi termeni ai opoziției :

„Mai bine-aș smulge sufletul din mine,
Aș stoarce cu o mînă crudă, *rece*,
Tot *focul* sînt din el, ca in scinteie
Să se risipe, pîn' se va-njosi"

Arderea aici este echivalentul suferinței nimicitoare, un „amestec hidos" al cărui remediu este liniștea înghețată, seninul și albul zăpezii. Spațiul ideal al fericirii sînt „halele" cu portale înalte, „Cu lungi coloane de zăpadă, cu arcuri / De neauă albă, ca argint din Ophir,", scăldate în strălucirea alb-argintoasă a zăpezii. Poetul, ca un zeu iernatic (conotația polară a lui Odin e transparentă), poartă pe fruntea-i acoperită de „neauă" o coroană de stele albastre, strălucitoare, iar pe strunele de fier ale arfei sale „vuiește" al iernii glas și „viscolește" un cînt bătrîn cu „sunete-adînci și nemaiauzite".

– urcare/coborîre, creștere/descreștere, aprindere/stingere : acțiuni opuse exprimînd mecanisme fundamentale ale celor două universuri poetice.[40] Miș-

[40] „Grafic, ritmica sentimentului poetic eminescian realizează o schemă ascendentă și descendentă, ea se caracterizează printr-o tensiune progresivă urmată de o inevitabilă regresiune." – D. Popovici, *Poezia titaniană*, apud *Mihai Eminescu. Structurile operei*, Selecție, studiu introductiv și note critice de Gh. Ciompec, Eminescu, 1985, p. 175.

carea ascendent/descendentă este definitorie pentru ambii poeți. Pentru Nerval este chiar o obsesie care-i bîntuie visurile și viziunile, devenind expresia unei mișcări psihice ondulatorii de progresie și regresiune, articulată cu obsesia coridorului și a turnului („la Tour abolie"), care impune un singur fel de mișcare ascensional-descendentă :

„Mă aflam într-un turn atît de adînc săpat în pămînt și atît de sus înălțat către ceruri, încît se părea că toată viața mea avea să se consume în *urcușuri* și *coborîșuri*". (*Aurélia*).

„Coridoare, — coridoare fără sfîrșit ! Scări, — scări unde *urci, cobori, urci* din nou (...) *Urci, cobori* sau parcurgi coridoare, — și asta timp de mai multe eternități".

(*Nopți de octombrie*, tr.n.)

La Eminescu :

„Se *nalță*, dar *recad* [apele]
Și murmură-ntruna"

(*De-oi adormi*)

„Și astăzi punctul de solstițiu a sosit în omenire.
Din *mărire* la *cădere*, din *cădere* la *mărire*."

(*Memento mori*)

Urcarea și coborîrea conotează aici fragilitatea unei glorii efemere. Mișcarea învăluită a înălțării și coborîrii poate deveni expresia unui chin obsesiv care face să alterneze într-un balans tantalic speranța cu deznădejdea :

„Iar brațele-mi s-aruncă ca valurile mării
— Ah, în deșert, nici nu pot ca să te dau uitării —
S-aruncă înspre cerul luminos, *recad*
Și mistuit de chinuri ca Tantalus în iad."

(*Gelozie*)

Opoziția stingere/aprindere poate fi considerată și ca un avatar al cuplului viață/moarte, început/sfîrșit (v. infra) :

„Un soare de s-ar *stinge-n* cer
S-aprinde iarăși soare ;

(*Luceafărul*)

„Flambeaux *éteints* du monde,
Rallumez-vous aux cieux !" [41]

(Les Cydalises)

— înger/demon, ură/iubire, plăcere/suferință, atragere/respingere — ca ipostaze ale relației erotice, dar și ca dilemă existențială fundamentală izvorîtă dintr-o neliniștitoare contradicție sintetizată în formulări de tipul :

„*Urînd* principiul vieții, *ador* ale lui forme"

(Vers de atelier)

„Cînd *ura* cea mai crudă mi s-a părea *amor*...
Poate-oi uita durerea-mi și voi putea să mor."

(Rugăciunea unui dac)

Alte exemple :

„Și multe *dureri-s* puține *plăceri*." *(Mortua est !)*
„Ochii tăi, înșelătorii ! A ghici nu-i pot vreodată,
Căci cu două înțelesuri mă *atrag* și mă *resping*."

(Locul aripelor)

Acest grup de opoziții, mult comentate de altfel de exegeza eminesciană, definesc natura bivalentă a unui sentiment contradictoriu, pe cît de chinuitor, pe atît de plăcut pentru poet și a cărui putere de seducție rezidă tocmai în jocul și echilibrul celor doi versanți ; *Înger și demon*, *Înger de pază*, *Venere și Madonă*, *Venin și farmec* sînt, din acest punct de vedere, poeme emblematice. Pentru Nerval, cele două dimensiuni, angelic — demonic, se articulează cu dubla atitudine posibilă a femeii ca element protector sau ostil. Într-un comentariu despre Heine, Nerval notează : „Femeia este himera bărbatului sau demonul său, cum veți voi, — un monstru adorabil, dar un monstru". *(Poezii germane)*.

Așa cum am mai arătat, ipostazele înger/demon sînt înglobate, atît la Eminescu cît și la Nerval, unei concepții sincretice despre femeie ; ele mai pot trimite și la dimensiunea spiritualizată sau terestră a

[41] „Facle-ale lumii, stinse, / V-aprindeți iar în cer !" *(Cidalizele)*.

iubirii, „idealul sublim" și „dulcea realitate", „cele două jumătăți ale unei singure iubiri" cum le numește Nerval în *Sylvie*. Înger/demon sînt și ființe androgine, ceea ce satisface dorința romanticului de a reuni contrariile. Androginia rămîne un atribut al ființelor nemuritoare, în timp ce muritorii (Cătălin-Cătălina), deși asemănători, vor rămîne definitiv de o parte sau de cealaltă. Eminescu pare să penduleze între divinizarea absolută a femeii care devine „prototipul îngerilor din senin" *(Venere și Madonă)* și dorința de a o ști mai pămînteană :

> „Să fii ca toată lumea — frumoasă între oameni,
> Să-ncete — acea simțire ce te-au făcut o zee,
> Să fii — încîntătoare — dar numai o femeie,"
>
> *(Nu mă-nțelegi)*

Trebuie remarcat însă faptul că, la ambii poeți, opoziția înger/demon nu se referă numai la femeie, ci, adesea, ea devine expresia unei duble ipostaze a bărbatului :

> „Quel est ce nouveau dieu qu'on impose à la terre ?
> Et si ce n'est un *dieu*, c'est au moins un *démon*..." [42]
>
> *(Le Christ aux Oliviers)*

Luceafărul este calificat succesiv drept înger și demon :

> „O, ești frumos, cum numa-n vis
> Un *înger* se arată",

din strofa 23 devine în strofa 36 : „Un *demon* se arată". Unele formulări oximoronice de tipul „Satan dumnezeiesc" *(Geniu pustiu)* subliniază și mai pregnant dorința de abolire a contrariilor sau de regăsire a unei unități pierdute, demonii fiind ei înșiși niște îngeri căzuți.

Opoziția plăcere/suferință este unul din punctele nodale ale universului eminescian, nu numai în dialectica iubirii. Și pentru Nerval este un cuplu antinomic

---

[42] „Cine-i mai noul zeu ce vrea ca să te-ntreacă ? / Căci dacă nu e zeu, e, poate, Belzebut..." *(Hristos pe Muntele Măslinilor)*.

decisiv pe drumul căutării armoniei universale. Tipurile de manifestare la nivel verbal sînt diverse. Poeme ca *Venin și farmec*, la Eminescu, sau *Stanțe elegiace*, la Nerval, sînt exemple de texte integral generate de respectivul cuplu opozitiv.

Cîteva exemple de asocieri de termeni antitetici, după modelul luat în discuție pînă aici :

„Nebună copilă, ce-amesteci *plăcerea*
Cu lacrimi pe care le naște *durerea*," *(Cînd...)*
„Buza ei *dulce*, însă-i de *venin*" *(Care-o fi în lume)*
„C'est la Mort — ou la Morte... ô *délice !* ô *tourment !*" [43]
(Artémis)
„Avea în față imaginea tinereții ei, *crudă* și *fermecătoare* apariție".
(Sylvie)

La ambii poeți pot fi remarcate unele preferințe lexicale care îi apropie : la polul pozitiv *dulce* (foarte frecvent și la Nerval), la polul negativ, *chin*, *trist*, *venin* la Eminescu, *crud* la Nerval. O asociere similară la ambii este alăturarea epitetului *dulce* cu *melancolia* care pare a fi o formă atenuată de suferință : „durerea mea devenea din ce în ce mai dulce, din desperare melancolie" *(Geniu pustiu)* ; la Nerval : „gînduri dulci și melancolice", „cu sufletul plin de o dulce melancolie" *(Confidențele lui Nicolas)*. Forma cea mai frecventă însă în care va apare asocierea respectivă este aceea a oximoronului (v. infra), al cărui arhetip eminescian este : *suferința dulce*.

Așa cum se poate observa în toate cuplurile opozitive luate în discuție, cei doi poli — pozitiv, negativ — sînt ferm conturați, ușor identificabili, servind foarte bine simetria binară. Adesea, cuvintele cuplate au sonorități similare, generînd rime, asonanțe, aliterații avînd uneori același număr de silabe, ceea ce sporește echilibrul binar. Viziunea polarizată a lumii este sintetizată apoftegmic în *Glossă*, citabilă în totalitate, în acest sens. Această scindare/unire bipolară este

[43] „E moartea sau e-o moartă... O, ce chin fericit :"

numită fără ocol în ultima variantă a mult elaboratului poem :

„Între-a vieții două poluri
Totul stă și totul trece."

a2) oximoronul

În imaginea oximoronică, numită și „antilogie" sau „alianță de cuvinte", [44] antiteza este împinsă la extrem, fuziunea contrariilor totală și, de aceea, frizînd uneori paradoxul. Spre deosebire de antiteză în general, care poate angaja toate elementele dintr-o frază sau chiar integral substanța unui text, oximoronul este o imagine punctuală, un loc de concentrare maximă în care polurile încearcă să se atingă. Deși, în general, se consideră că oximoronul articulează un termen marcat cu unul nemarcat, în imaginile oximoronice cele mai puternice – înțelegînd prin aceasta că termenii asociați sînt cu atît mai puternici, cu cît mai îndepărtați și mai ferm definiți –, este destul de greu de stabilit, uneori imposibil, care dintre cei doi termeni este prioritar. Va fi și cazul celor două imagini oximoronice pe care le vom lua în discuție, în cazul lui Eminescu și Nerval. Din aceste rațiuni, s-a putut afirma că oximoronul realizează un tip de echilibru (sau de dezechilibru stabil) care n-ar fi posibil într-o paradigmă ternară, cel de-al treilea termen înclinînd întotdeauna spre un pol sau altul.

Opera eminesciană și cea nervaliană se întîlnesc remarcabil în două puncte oximoronice care, nu întîmplător, constituie, pentru ambii, și două locuri de concentrare maximă a semnificațiilor celor două universuri poetice. Cu un nume generic le vom numi : *suferință dulce* și *soarele negru*. Considerăm aceste denumiri drept generice, deoarece paleta actualizării lor lexicale este destul de largă. Dat fiind că de

---

[44] H. Morier, *op. cit.*, pp. 828–831. Să notăm că „alianța de cuvinte" are o mai mare extensie, putînd desemna apropieri neașteptate, pitorești, burlești sau umoristice, fără ca termenii să fie în mod necesar contradictorii. Efectul poetic poate fi însă puternic. Exemple elocvente pot fi găsite atît la Eminescu, cît și la Nerval.

„suferința dulce" ne-am ocupat și în secțiunea a_1), vom insista mai mult asupra celei de-a doua imagini.

Așa cum am văzut, motivul *suferință dulce* este, pentru Eminescu, dintre cele mai productive, constelîndu-i opera în totalitate, atît în poezie, cît și în textele în proză. Emblematică rămîne *Oda* (în metru antic), unde descoperirea paradoxalei plăceri a suferinței se constituie în moment major și decisiv în traiectoria interioară a poetului, spre împăcarea cu sine prin atingerea echilibrului procurat de acea „nepăsare tristă" :

„Cînd deodată tu răsăriși în cale-mi,
Suferință tu, dureros de dulce...
Pîn-în fund băui voluptatea morții
Nendurătoare."

De la acest centru radiant, opera în totalitate reverberează ecourile dulci-dureroase ale acestei simțiri bivalente. Un inventar ar fi greu de făcut.[45] Exegeza eminesciană de pînă acum i-a acordat suficientă atenție, încercînd să-i surprindă cît mai fidel dimensiunile. Să remarcăm doar că imaginea durerii dulci se asociază la Eminescu nu numai sentimentului iubirii, ci unei multitudini de nuanțe ale trăirilor și chiar figurilor omenești (v. *Sărmanul Dionis*, *Geniu pustiu*). La Nerval (v. exemplele citate supra), bucuria și tristețea sînt reunite mai ales în confruntarea cu trecerea timpului și a tinereții, sau în încleștarea cu viziunile și obsesiile care îi provoacă adesea stări contradictorii.

Interesul nostru fiind aici îndreptat mai ales spre manifestările motivului la nivel verbal, ne vom limita la a enumera unele dintre cele mai pregnante formulări. Frecvența sa ne îndreptățește să-l numim imagine obsedantă și chiar să-l considerăm un auto-

[45] Potrivit statisticii stabilite de Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, Ed. Academiei Române, 1974, „dulce" ocupă rangul 43, fiind cel mai frecvent dintre epitetele eminesciene din corpusul sudiat.

matism de scriitură, fără ca aceasta să-i diminueze în vreun fel bogăția ariei de semnificații : „dulce jele", „durerea-mi voluptoasă", „dureroasă dulceață", „bucurie tristă", „farmec dureros", „durerea-mi dulce chin", „nebunie dulce", „blîndă durere", „duioasele dureri" etc. Așa cum am mai precizat, forța celor doi termeni pare a fi egală, o ierarhie fiind greu de stabilit. Un criteriu, deși destul de simplu, ar putea fi furnizat de locul prim sau secund rezervat cînd unuia cînd celuilalt.

Dacă „suferința dulce" este definitorie pentru Eminescu, *soarele negru* pare a se fi transformat în formulă emblematică pentru autorul *Himerelor*, fiind, probabil, cuvintele cele mai celebre din opera sa. Cunoscutele versuri din *El Desdichado* :

> „Ma seule *Etoile* est morte, — et mon luth constellé
> Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.*" [46]

sînt citate în mai toate dicționarele de termeni literari, la rubrica „oximoron" sau în dicționarele de simboluri și teme literare. Exegeza nervaliană a zăbovit îndelung asupra acestui motiv, atribuindu-i diverse semnificații, în funcție de perspectiva adoptată. Deși nu este nici primul nici singurul care să folosească imaginea soarelui negru, [47] Nerval a potențat simbolul [48] într-un sens personal. Imaginea soarelui negru se inserează, la Nerval, într-un complex în care interferează inextricabil elementele cosmogonice, mistice, sentimentale, trecute prin filtrul simbolisticii alchimice. [49] În afară de sonetul *El Desdichado*, imaginea soarelui negru mai apare, într-o tulburătoare viziune apocaliptică, în *Aurélia* (P. II, IV), pasaj pe care îl vom cita în întregime și pentru faptul că pre-

---

[46] „O *stea* aveam și-i moartă, — iar luthu-mi constelat / Un *soare negru* poartă, cel din *melancolie.*" (s.a.).

[47] v. H. Tuzet, *L'image du Soleil Noir, Revue des Sciences Humaines*, oct.—dec., 1957.

[48] v. J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont/Jupiter, 1969, 1982.

[49] v. G. Le Breton, *Nerval poète alchimique*, Curandera, 1982.

zintă afinități și cu multe motive și viziuni eminesciene legate de tematica escatologică : stele stinse, glob roșu, moartea soarelui, pluralitatea lunilor, rătăcirea haotică a pămîntului în univers.

„Stelele străluceau în înaltul cerului. La un moment dat, mi s-a părut că se sting toate deodată, ca lumînările pe care le văzusem în biserică. Am crezut că vremea s-a împlinit și că ne aflăm în preziua sfîrșitului lumii, vestit de Apocalipsa sfîntului Ioan. Mi se părea că văd pe cerul pustiu un soare negru și un glob roșu de sînge deasupra grădinii Tuileries. Mi-am spus : „Începe noaptea veșnică, și va fi cumplită. Ce se va întîmpla cînd oamenii își vor da seama că nu mai există soare ?" (...). Ajuns în dreptul Luvrului, am mers pînă în piață, iar aici mă aștepta un spectacol straniu. Printre norii care alergau, goniți de vînt, am văzut mai multe luni ce treceau cu mare iuțeală. Mă gîndeam că pămîntul scăpase din orbita lui și că rătăcea prin univers ca o corabie fără catarg, apropiindu-se sau depărtîndu-se de stelele care, rînd pe rînd, creșteau sau se micșorau pe măsură".

De asemenea, în *Călătorie în Orient,* unde Nerval precizează și opera care i-a servit drept sursă de inspirație : gravura *Melancholia* de Albrecht Dürer :

„Soarele negru al melancoliei care varsă raze întunecate pe fruntea îngerului visător al lui Albrecht Dürer, răsare și el uneori pe cîmpiile luminoase ale Nilului, ca și pe malurile Rinului, în lumea rece a Germaniei".

Dincolo de simbolistica alchimică, soarele negru mai înseamnă pentru Nerval un soare mort, un soare stins care și-a pierdut căldura, ceea ce echivalează uneori, în concepția sa, cu moartea divinității, dat fiind că, așa cum îl învățase unchiul său, „Dumnezeu e soarele" *(Aurélia).* În ciclul de cinci sonete *Hristos pe Muntele Măslinilor,* motivul soarelui stins este în mod explicit conexat cu cel al cerului gol, de unde

divinitatea pare să fi dezertat, din moment ce nu răspunde apelurilor :

„Immobile Destin, muette sentinelle,
Froide Nécessité !... Hasard qui, t'avançant
Parmi les mondes morts sous la neige éternelle,
Refroidis, par degrés, l'univers palissant",

„Sais-tu ce que tu fais, puissance originelle,
De tes soleils éteints, l'un l'autre se froissant...
Es-tu sûr de transmettre une haleine immortelle,
Entre un monde qui meurt et l'autre renaissant ?"... [50]

Motivul este împrumutat de la Jean-Paul Richter pe care Nerval îl citează ca moto al respectivului ciclu : „Dieu est mort ! le ciel est vide... / Pleurez ! enfants, vous n'avez plus de père !" [51]

Întîlnirea cu Eminescu este aici remarcabilă. Viziunea morții universului este foarte asemănătoare la cei doi poeți, ceea ce s-ar putea explica și prin raportarea la surse comune. Înainte de a confrunta textele, să menționăm principalele elemente comune : moartea soarelui prin întunecare și stingere, răspîndirea întunericului într-o noapte generalizată, răcirea și înghețarea, goana haotică a astrelor în spațiu, căderea, liniștea :

„Partout le sol désert côtoyé par des ondes,
Des tourbillons confus d'océans agités...
Un souffle vague émeut les sphères vagabondes,
Mais nul esprit n'existe en ces immensités".

„En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
Vaste, noire et sans fond, d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours ;"

---

[50] „Destin încremenit, de-a-pururi strajă mută, / Rece necesitate !... Hazard ce treci egal, / Prin moartă lume-n neauă eternă dispărută, / Și-ngheți un univers din ce în ce mai pal, // Șii tu ce rostuiești, putere ne-nceputǎ, / Cu sorii tăi cei stinși frecîndu-se-n prăval... / Ești sigură că porți duh veșnic ce se mută / În astrul ce răsare din altul vesperal ?..."

[51] Pentru tripla întîlnire Jean-Paul, Nerval, Eminescu, v. și I. Cheie-Pantea, *Palingeneza valorilor*, Facla, 1982, p. 17.

„Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,
Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,
Spirale engloutissant les Mondes et les Jours !"

„L'univers étourdi penchait sur ses essieux,
Et l'Olympe un instant chancela vers l'abîme". [52]

(Le Christ aux Oliviers)

„Soarele, ce azi e mîndru, el îl vede trist și roș
Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,
Cum planeții toți îngheață și s-azvîrl rebeli în spaț
Ei, din frînele luminii și ai soarelui scăpați ;
Iar catapeteasma lumii în adînc s-au înnegrit,
Ca și frunzele de toamnă toate stelele-au pierit ;
Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie,
Căci nimic nu se întîmplă în întinderea pustie,
Și în noaptea neființii totul cade, totul tace,
Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace..."

(Scrisoarea I)

„Și stelele se spulber ca frunzele de vie ;
El mînă în uitare a veacurilor turmă
Și sorii îi negrește de pier fără de urmă."

(Gemenii)

Scene similare se găsesc în *Memento mori* și *Mureșanu.*

Mai trebuie subliniată, în acest context, și asemănarea foarte evidentă între călătoriile cosmice ale lui Hristos și ale Luceafărului pentru a formula o interogație dramatică stăpînului divin :

„(...) J'ai parcouru les mondes ;
Et j'ai perdu mon vol dans leurs chemins lactés.

---

[52] „Pustiul pretutindeni lin mîngîiat de unde, / Vîrtejuri tulburate prin zări ce se descleie... / O adiere mișcă vagabondări rotunde, / Nu-i duh însă, ca-n aste imensități să steie. // Să văd divin ochi vrui, văzui doar o orbită / Neagră și fără fund ; o noapte-n ea palpită / Prinzînd în raze lumea și cade tot mai grea ; // E-un curcubeu ciudat peste fîntînă sumbră, / Acest prag de vechi haos, neant avînd drept umbră, / Spirală, Lumi și Zile, sorbind adînc în ea." „Din osii Universul scrîșni mai apăsat, / Olimpul spre abisuri împins fu, de-o tărie." *(Hristos pe Muntele Măslinilor).*

Aussi loin que la vie, en ses veines fécondes,
Répand des sables d'or et des flots argentés :" [53]

Asemeni lui Hyperion, Christ-ul lui Nerval parcurge ceruri de stele și se scaldă în lumini de aur și argint, așa cum se întîmplă atît de des la Eminescu.

Revenind la imaginea oximoronică a „soarelui negru", trebuie remarcat faptul că marea sa putere de sugestie provine din distanța care separă cei doi termeni, din lipsa de pertinență a epitetului, ceea ce îi acordă statutul de termen metaforic. [54] Astfel de epitete contrazic puternic o logică normală sau cel puțin aparentă. În comparație cu ele, cele pertinente, de tipul „cer albastru", „zăpadă albă", „stea galbenă" au un efect mult diminuat dacă nu chiar nul. Pentru Eminescu și Nerval – și, de fapt, pentru o întreagă arie poetică atașată unei anume reverberări romantice –, imaginea „soarelui negru" devine sintagma emblematică a unei întregi paradigme cuprinzînd formulări echivalente ca valoare și efect, a căror intensitate poate fi însă mai mică sau mai mare. Astfel, la Nerval, întîlnim, așa cum am văzut, soarele (sau astrul, steaua) „stins", „palid", „fără căldură". La Eminescu, gama imaginilor intrînd în această categorie este largă iar asocierile oximoronice echivalente „soarelui negru" uneori surprinzătoare și de o mare eficacitate poetică. O enumerare neexhaustivă trebuie neapărat să cuprindă : „rază fără soare", „raza-ntunecată", „'ntunecări solare", „stele negre", „negre diamante", „facle negre", „ziua neagră", „foc negru", „negre oglinde", „negru-aer" precum și „roze negre", „troiene negre", „cerul negru", „stinsele lumini", „raza

---

[53] „(...) Prin lumi am fost, oriunde ; / Iar zborul meu s-a șters, acolo-n căi lactee, / Departe precum viața în vinele-i fecunde / Nisip de aur cerne și valuri ce scînteie :"

[54] Pentru distincția metaforic/nemetaforic în folosirea adjectivelor cromatice, v. G. I. Tohăneanu, *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu*, în *Dincolo de cuvînt*, Ed. Șt. și Enciclop., 1976 ; v., de asemenea, J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, 1966, pentru funcționarea epitetelor pertinente/nonpertinente.

murdară" și chiar „raze reci", „lumină rece". Într-o etapă intermediară, întîlnim soarele sau globul „roșu". Foarte adesea, Eminescu surprinde procesul tranformării luminii în întuneric — verbe ca „a (se) înnegri", „a (se) întuneca", „a (se) stinge" sînt frecvent asociate soarelui și stelelor. În aceeași categorie, ca fiind ilustrări ale culorii inverse, definitorie pentru viziunea romantică, trebuie incluse și alte imagini oximoronice similare, de tipul, „noapte albă", „întuneric alb", „umbră albă", „noapte clară", întîlnite la cei doi poeți. Să remarcăm, la Eminescu, și formula „soare alb" *(Memento mori)* unde, deși asocierea nu este oximoronică, epitetul nu este total pertinent, efectul de surpriză fiind similar cu cel al „soarelui negru", cu toate că mai puțin percutant. Același mecanism de asociere a epitetului impertinent funcționează și într-o formulare ca : „... sori dulci, înfoiați, mirositori" *(Miradoniz)*. La ambii poeți, soarele și luna sînt folosite foarte adesea la plural și sînt văzute în mișcare, ceea ce conferă amploare și dinamism viziunii cosmice.

Steaua stinsă, steaua neagră, steaua căzîndă, deci moartă, este, după cum se știe, unul din motivele cardinale ale poeziei eminesciene. Și în această privință putem semnala o remarcabilă întîlnire între cei doi poeți. La ambii, între destinul oamenilor și astre, se stabilește o legătură strînsă. Celebrul *El Desdichado*, al cărui nucleu este steaua moartă, se intitula inițial *Le Destin*. În *Aurélia*, ca și în alte texte, credința într-o legătură între stele și destin este explicit formulată :

„(...) m-am apucat să caut pe cer o stea, pe care părea că o știu, ca și cum ea ar fi avut o influență asupra destinului meu. Găsind-o, mi-am continuat drumul pe străzile în direcția cărora o puteam vedea, îndreptîndu-mă, ca să spun așa, în întîmpinarea destinului meu și voind să privesc steaua pînă în clipa cînd moartea trebuia să mă lovească".

Ideea se regăsește, la Eminescu, în *Povestea magului călător în stele*, unde aprinderea și stingerea stelei semnifică nașterea și moartea :

„Un om se naște — un înger o stea din cer aprinde
Și pe pămînt coboară în corpul lui de lut,
A gîndurilor aripi în om el le întinde
Și pune graiul dulce în pieptul lui cel mut.
O candelă a vieții, de cer steaua depinde
Și îmblă scriind soartea a omului născut.
Cînd moare a lui suflet aripele și-a-ntins
Și renturnînd în ceruri pe drum steaua a stins."

Așa cum am mai arătat, un alt punct de întîlnire a celor doi poeţi este asimilarea constantă a femeii cu o stea. În contextul de față, capătă o deosebită semnificaţie faptul că pierderea femeii iubite (mai ales prin moarte) echivalează cu stingerea stelei, fiind invariabil asociată culorii negre : stelele, focul, soarele devin negre, printr-o inversare a logicii obişnuite. Din acest punct de vedere, alăturarea a două poeme *El Desdichado* și *Viaţa mea fu ziuă* ni se pare foarte semnificativă :

„Viața mea fu ziuă și ceru-mi un senin,
Speranța, steaua de-aur mie-mi lucea în sîn
Pînă ce-ntr-al meu suflet deodat-ai apărut —
O, îngere căzut !

Și două stele negre luciră-n negru foc
Pe cerul vieţii mele ; — iar geniul-noroc
Mă lasă-n lume singur, dispare în abis
De nour și de vis.

O rază din privire-ți viața mi-a-nnegrit,
Din sînul meu speranța divină a fugit ;
Norocul și-a stins steaua... De m-ai iubi măcar —
O, înger de amar !

Dar nu !... Din lumea-mi neagră tu zbori în calea ta ;
Sub pasul tău pe-arenă de aur vei călca
Cînd eu pierdut în noapte-mi nimic nu mai sperez,
Ci vecinic te visez."

„Je suis le Ténébreux, — le Veuf, — l'Inconsolé,
Le Prince d'Aquitaine à la Tour abolie :
Ma seule *Etoile* est morte, — et mon luth constellé
Porte le *Soleil noir* de la *Mélancolie.*

Dans la nuit du Tombeau, Toi qui m'a consolé,
Rends-moi le Pausilippe et la mer d'Italie,
La *fleur* qui plaisait tant à mon coeur désolé,
Et la treille où le Pampre à la Rose s'allie.

Suis-je Amour ou Phoebus ?... Lusignan au Biron ?
Mon front est rouge encor du baiser de la Reine ;
J'ai rêvé dans la Grotte où nage la Sirène...

Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron :
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la Sainte et les cris de la Fée." [55]

Lăsînd la o parte simbolistica foarte complexă pe care exegeza nervaliană a descifrat-o în *El Desdichado,* poemele ni se par asemănătoare (dincolo de similitudinea exterioară : formă concentrată, același număr de strofe, tonalitate asemănătoare) prin aceea că ambele sînt construite pe o dublă izotopie : lumină/ întuneric. Pierderea iubirii, a speranței, a luminii, stingerea stelei înseamnă întunecare, noapte, însingurare, văduvire. Tenebrosului poet neconsolat, cu viața „nnegrită", cufundat într-o noapte sepulcrală, abisală, nu-i mai rămîne decît o singură cale — aceea a poe-

---

[55] „Sunt negurosul, — văduv, — acel neconsolat / Prinț aquitan cu turnul căzut pentru vecie : / O *stea* aveam și-i moartă, — iar luthu-mi constelat / Un *soare negru* poartă, cel din *melancolie.* // În noaptea de mormînt, tu ce m-ai consolat / Dă-mi Posilippul, marea Italiei o-nvie, / *Floarea* ce-mi sta, de preț, în suflet dezolat, / Și bolta cea de viță cu roza ce se-mbie. // Sunt Phoebus ori Amór ?... Lusignan ori Biron ? / Mai zace, roș, pe fruntea-mi, al Doamnei sărutat ; / Visat-am grota-n care sirena a'notat... // Și, dîrz, de două ori trecui peste-Acheron : / Pe lira lui Orfeu ivind pe rînd c-o mînă / Insuspinări de sfîntă și țipete de zînă." (s.a.).

E. Tacciu califică poemul *Viața mea fu zînă* drept „poem al luminii negre, ca la Gérard de Nerval" (v. *Eminescu. Poezia elementelor,* Cartea Românească, 1979, p. 301).

ziei și a visului. Așa cum am mai arătat, „stele negre" și „negru foc" sînt imagini echivalente „soarelui negru". Că avem de-a face cu o trăire tipic eminesciană a iubirii pierdute, lucrul este confirmat și de faptul că astfel de imagini revin constant în contexte tematice asemănătoare. În multiplele variante ale poemului *Atît de fragedă* întîlnim formulări nervaliene intrînd în rezonanță cu cele puse în evidență mai sus :

„Și în pustiul vieții mele
Tu luminai o mîndră stea.
. . . .
Sînt osîndit gîndind la tine

Viața-n deșert s-o risipesc
Și să-mi rămîie anii văduvi
De chipul tău Dumnezeiesc."

Să menționăm că într-un context de semnificații mai bogat, steaua devine un simbol complex, conotînd însingurarea, suferința dulce atît de necesară poetului : „steaua singurătății" din *Odă* (în metru antic) este o ipostază a nervalienei „seule Etoile" care, pierdută, îl condamnă pe cel văduvit la o chinuitoare zbatere în căutarea propriei identități. Din acest punct de vedere, *Oda* se îndreaptă, din altă direcție, spre acest punct nodal al creației nervaliene, care este *El Desdichado.*

b) *Dublajul sinonimic* : asocierea a doi termeni complementari, asemănători sau identici, juxtapuși sau uniți printr-un cuvînt de legătură. Este o structură binară simetrică primei a), din care rezultă însă o expresie redundantă semantic, aparent pleonastică dar care, în realitate, definește mai nuanțat un anumit tip de percepere a lumii.

b_1) *sinonimia* : asocierea a doi termeni care se completează, sinonimi în parte, al doilea reprezentînd o prelungire logică sau o întărire a primului. Este tipul de construcție a_1), cu deosebirea că dacă, în acel caz, termenii cuplați erau polarizați, de semn contrar, de această dată ei sînt de același semn.

Nerval :

„Elle existe, elle *bonne* et *pure* de coeur". *(Sylvie)*
„La déesse éternellement *jeune* et *pure*" *(Ibidem)*
„Il pensait à son fils déja *faible* et *souffrant*"
(La tête armée)

„O, *douleurs* et *regrets* de mes jeunes amours perdus !"[56]
(Promenades et souvenirs)

Eminescu :

„Nemărginit de *gingaş*, nemărginit de *blînd*"
(Icoană şi privaz)

„Că *chinul* şi *durerea* simţirea-mi a-mpietrit-o."
(Rugăciunea unui dac)

„Ah, *subţire* şi *gingaşă*" *(Pe aceeaşi ulicioară)*
„Cît preface *bucuria, fericirea* în durere" *(Desgust)*

Opuse din punctul de vedere al relaţiei semantice stabilite între cei doi termeni, structurile a_1) şi b_1) au aceeaşi funcţionalitate ritmică. Cei doi poeţi par a fi preocupaţi, în primul rînd, de o simetrie a construcţiei, termenii cuplaţi fiind adesea şi egali sau apropiaţi ca durată, realizînd astfel fie o izocronie, fie o gradaţie silabică.

b_2) r e p e t i ţ i a : reduplicarea (sau multiplicarea) unui acelaşi cuvînt sau grup de cuvinte. Aşa cum s-a arătat, repetiţia este, ca şi antiteza, definitorie pentru scrisul eminescian,[57] mai puţin pentru cel nervalian. Semnalarea acestei diferenţe va releva însă mai bine tendinţa spre concentrare a acestuia din urmă, tendinţa amplificării, a unei învolburări, am putea spune, a materialului poetic la primul. Repetiţiile eminesciene sînt numeroase — un procedeu recurent şi, în mare măsură, poate, o obsesie ritmică

---

56 „Ea există, e bună şi are (...) o inimă pură" ; „zeiţa veşnic tînără şi pură" ; „Gîndea la fiul său lingàv şi vlăguit" *(Ţeasta cea armată)* ; „O, tristeţi şi regrete ale pierdutelor mele iubiri de tinereţe !" (tr. n.) *(Plimbări şi amintiri).*

57 Pentru analiza amănunţiă a procedeului, v. D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, loc. cit. ; M. Mancaş, *Limbajul artistic românesc în secolul al XIX-lea*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1983.

inconștientă — și variate, generînd o gamă destul de largă de structuri. Fără intenția unei clasificări, vom alege cîteva exemple-tip, avînd în vedere aici numai repetiția binară :

1. „Vom fi *singuri-singurei*"

. . . .

„Or să cadă *rînduri-rînduri*." *(Dorința)*
„O, *rămîi, rămîi* la mine" *(O, rămîi)*
„*Mai departe, mai departe*,
Mai încet, tot *mai încet*," *(Peste vîrfuri)*

2. „*Neam* cu *neam* urmîndu-i zborul și *sultan* după *sultan*.
Astfel *țară* după *țară* drum de glorie-i deschid...

. . . .

La un semn, un țărm de altul, legînd *vas* de *vas*,
se leagă"
(Scrisoarea III)

3. „Și somnul, *vameș* vieții, nu vrea să-mi ieie *vamă*."
(Se bate miezul nopții...)
„Vom *visa* un *vis* ferice," *(Dorința)*
„*Rîd* și *rîsul* însenină adîncita lor paloare."
(Memento mori)

4. „*Singur* fuse *îndrăgitul, singur* el *îndrăgitorul*" *(Călin)*
„*Firea* mai presus de *fire, mintea* mai presus de *minte*,"
(Cugetările sărmanului Dionis)

5. „Și *să scap* din mînă cîrma
Și lopețile *să-mi scape* ;" *(Lacul)*
„*Amorul* meu, nespusul meu *amor* !" *(Iubitei)*

6. „Anii tăi se par ca *clipe*,
Clipe dulci se par ca veacuri." *(O, rămîi)*
„S-apropie... — „O, nu te *teme*-mi zice —
Tu ce nu *temi* furtuna și durerea,
De că să *tremuri* la a mea privire ?"
Lin *tremură* glasul ei blînd în noapte" *(Odin și poetul)*

7. „*Să uit* pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,
Să uit cum dup-o clipă din brațele-mi te-ai smult..."
(Departe sunt de tine...)
„*Se sting una cîte una* faclele mirositoare,
Se sting una cîte una viețile dulcilor daci."
(Memento mori)

8. „El este *moartea morții* și *invierea vieții* !"

(*Rugăciunea unui dac*)

O, tu ești Dumnezeul și *viața vieții* mele"

(*Bogdan Dragoș*)

9. „*Se bat* încet din ramuri, îngînă glasul tău...

Mereu *se vor tot bate*, tu vei dormi mereu."

(*O, mamă...*)

10. „Și *plînge-l* cu jale și *plînge-l* cu dor ;

. . . .

Alege-ți o cruce, *alege*-un mormînt

. . . .

Și *cîntă* la capu-i și *cîntă* mereu :" (*Care-o fi în lume...*)

„*Sună* dulce, *sună* greu." (*Povestea teiului*)

11. „El *numără* în gîndu-i zile *nenumărate*," (*Strigoii*)

„La-nceput, pe cînd *ființă* nu era, nici *neființă*",

(*Scrisoarea I*)

„*Neînțelese*, pline de-*nțeles*", (*Aveam o muză*)

După cum se poate observa, repetiția poate angaja un cuvînt sau mai multe, fie sub forma repetiției unui grup de cuvinte, fie sub forma unei repetiții duble (4). Vocabulele repetate pot fi absolut identice sau introduc ușoare diferențe : cuvinte din aceeași familie, timpuri verbale diferite, categorii gramaticale diferite. Repetiția poate antrena părți întregi de frază, creînd astfel simetrii sintactice. Termenii repetați pot fi distribuiți în chip diferit, se pot succede imediat sau pot fi separați de o anumită distanță. Uneori se pot produce contaminări cu tipul antitetic (8). Tipul 11 este o repetiție falsă sau hibridă, în sensul că, sonor, ea constituie repetiție, în timp ce semantic creează o antiteză. Uneori, repetiția poate lua forma refrenului, versuri întregi fiind reluate în diferite articulații ale poemului.

Ne putem întreba de ce Eminescu simte nevoia acestei reluări a segmentelor. Funcționalitatea ei este în primul rînd sonoră și ritmică, iar implicațiile semantice decurg din aceasta. Interesant este faptul că repetiția eminesciană nu produce monotonie, ci realizează o adîncire, o potențare a efectului, ca și cum materia verbală ar crește din ea însăși, într-o

pulsație accelerată. De multe ori, ea se transformă într-o cascadă, repetiția binară fiind atunci depășită și putînd antrena întreaga substanță a unui text. Repetiția eminesciană, cu toate formele ei de manifestare, imprimă materiei poetice o mișcare vălurită, cînd neliniștită, formată din ruperi și reveniri imprevizibile, cînd simetrică și ordonată.

Așa cum am mai precizat, efectele repetitive sînt mai atenuate la Nerval. Cu toate acestea, procedeul nu este absent dar se manifestă sub altă formă ca, de pildă, apelul foarte frecvent la prefixul *re* — pentru a desemna o acțiune repetată. Cîteva exemple elocvente :

„La Treizième revient... C'est encor la *première ;*
Et c'est toujours *la Seule,* — ou c'est *le seul* moment :
Car *es-tu Reine,* ô Toi ! la *première* ou *dernière ?*
Es-tu Roi, toi *le seul* ou le *dernier amant ?...*

Aimez qui vous *aima* du berceau dans la bière ;
Celle que j'*aimai* seul m'*aime* encor tendrement
C'est *la Mort* — ou *la Morte...* O délice ! ô tourment !
La rose qu'elle tient, c'est *la Rose trémière.*" [58] *(Artémis)*

Nu este, credem, întîmplător că un sonet ca *Artémis* tematizează repetiția însăși, revenirea, titlul său inițial fiind *Le Ballet des heures.*

c) *Simetrii axiale :* construcții binare simetrice în care al doilea membru îl reia în oglindă pe primul ; este o structură ce reunește tipurile a) și b), adică opoziția și repetiția.

---

[58] „A Treisprezecea vine din nou... e prima iară : / Și-i unica mereu, — ori e doar un clipit ; / Căci ultima sau prima, ești tu Regină oare ? / Căci, Rege, ești unicul sau ultimul iubit ?... // Și-n groapă drag vă fie : dragi i-ați fost din născare ; / Iubirea dragei mele încă nu s-a sfîrșit : / E Moartea sau e-o Moartă.., O, ce chin fericit : / Roza ce-o ține-n mînă este chiar *Nalba mare*" (s.a.).

c_1) a n t i m e t a b o l a[59] : figură de simetrie axială constînd din repetiția acelorași cuvinte, reproduse în plan orizontal, într-o ordine inversă.

La Eminescu, exemplele sînt foarte numeroase :

„*Moartea* succede *vieții, viața* succede la *moarte*"
a b b' a'
(*Epigonii*)

„*Femeie* între *stele* și *stea* între *femei*"
(*Din valurile vremii*)

„*Romani* sau *daci, daci* sau *romani*, nimic"
(*Odin și poetul*)

„Ca *visul* unei *umbre* și *umbra* unui *vis*"
(*Despărțire*)

„Din *mărire* la *cădere*, din *cădere* la *mărire*"
(*Memento mori*)

Nerval :

„Unde o să mai fie fermecătoarea mizerie care ne făcea egalii și colegii voștri, doamnelor actrițe, pe noi, veșnic *sărmanii poeți* și uneori *poeți sărmani* ?" (Prefață la *Fiicele focului*).

„Cărțile mele, adunătură curioasă de știință din toate timpurile (...). De ajuns cît să facă pe un *înțelept* să devină *nebun* ; să căutăm a afla în ele și ceea ce face pe un *nebun* să devină *înțelept*".
(*Aurélia*)

c_2) a n t i m e t a b o l a î n c r u c i ș a t ă : spre deosebire de antimetabola simplă (c_1), care este o conversie în plan orizontal, antimetabola încrucișată angajează substanța mai multor versuri și chiar a mai multor strofe, dezvoltîndu-se în plan vertical :

„Să faci din *viața* mea un *vis*,
Din *visul* meu o *viață*.
(*S-a dus amorul...*)

---

[59] Folosim acest termen în accepția dată de H. Morier în *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, loc. cit., insistînd asupra faptului că antimetabola (avînd ca sinonim antimetateza) nu trebuie confundată cu chiasmul care este o structură similară, dar în care repetarea inversă vizează două funcții gramaticale, sintagmele care se succed fiind diferite lexical. (v. și Gh. N. Dragomirescu, *Mică enciclopedie a figurilor de stil*, Ed. Șt. și Enciclop., 1975).

„Tu, blond *noroc* al unui vis deşert,
Tu *visul* blond unui *noroc* ce nu e,"

(*Gîndind la tine*)

„Şi prin a *lumii vamă* cobor bolnavi de-amor
În corpurile de-oameni ce-aştept venirea lor,
Dar pîn' ce corpu-n lume un înger îl cuprinde,
Deasupra *vămii lumii* pe luminoase căi"

(*Povestea magului călător în stele*)

Un exemplu remarcabil de împletire antimetabolică organizînd un text integral este oferit de poemul *Dintre sute de catarge* :

„Dintre sute de catarge
Care lasă malurile,
Cîte oare le vor sparge
Vînturile, valurile ?

Dintre păsări călătoare,
Ce străbat pămînturile
Cîte-o să le-nece oare
Valurile, vînturile ?

De-i goni fie norocul,
Fie idealurile,
Te urmează în tot locul
Vînturile, valurile.

Nenţeles rămîne gîndul
Ce-ţi străbate cînturile,
Zboară vecinic, îngînîndu-l
Vînturile, valurile."

Şi un exemplu nervalian :

„Ce qui m'avait conduit, plein d'un espoir si beau,
De *l'hôtel du Soleil* à *l'hôtel du Corbeau* ;
Mais, à Strasbourg, le sort ne me fut point prospère :
Eloi fils avait trop compté sur Eloi père...
Et je rapars, pleurant mon destin nonpareil,
De l'hôtel du Corbeau pour *l'hôtel du Soleil* !"[60]

---

[60] „Şi asta mă-ndreptase, făcîndu-mă să sper / De la al Soarelui l-al Corbului hotel / La Strasbourg, nenorocul în cale-mi, din nou, iată-l : / Fiul Eloi contase prea mult pe Eloi tatăl... / Şi iarăşi plec, plîngîndu-mi destinul fără ţel, / De la al Corbului l-al Soarelui hotel", (tr. n.).

Așa cum am mai arătat, deși binarismul, prin frecvența sa, se constituie în constantă a scrisului eminescian și nervalian, ca ipostaze privilegiate ale scrisului romantic, uneori acesta este depășit prin structuri de o mai mare amploare. Astfel, perechile de cuvinte devin grupuri de trei sau mai multe, dînd naștere unor structuri în lanț : [61]

Eminescu :

„Se-mbină, se-nfășoară, se luptă, se desfac"

(Cînd crivățul iarna)

„Cer frumos, adînc-albastru, străveziu, nemărginit"

(Memento mori)

„Un corp am fost îngemănat trăind o viaț-obscură,
Demonic-dulce, amoros, spasmotică, febrilă." *(Ghazel)*

Nerval :

„(...) Sticlăria de Boemia în mii de culori sclipitoare, montată, festonată, gravată, încrustată cu aur".

(Angélique)

Atît la Eminescu, cît și la Nerval însă, lanțurile cele mai frecvente sînt cele ternare și ele nu angajează numai epitete, ci și verbe sau alte cuvinte : [62]

„Am sfărmat arfa – și a mea cîntare
S-a înăsprit, s-a adîncit – s-a stins".

(Aveam o muză)

„Ca o lumină dulce, albă, caldă"

(Odin și poetul)

„Eu ? Îmi apăr sărăcia și nevoile și neamul"

(Scrisoarea III)

„O nu știi cît e de dulce, de duios și de divin"

(De ce să mori tu)

Arhetipul nervalian este cunoscutul vers inițial din *El Desdichado :*

„Je suis le Ténébreux, – le Veuf, – l'Inconsolé" [63]

---

[61] Pentru acumularea de epitete, v. T. Vianu, *Epitetul eminescian* în *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, 1963 ; L. Gáldi, *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, loc. cit., p. 168.

[62] Pentru analiza structurilor sintactice ternare, în raport cu cele binare, v. D. Irimia, *Limbajul poetic eminescian*, loc. cit., pp. 218–222.

[63] „Sînt negurosul, – văduv, – acel neconsolat".

căruia pare să-i răspundă, și în plan semantic, eminescianul :

> „Am un singur privilegiu – mi-e urît, sînt trist, bolnav"
>
> *(Desgust)*

Uneori, trecerea de la binar la ternar servește la atenuarea antitezei, prin introducerea unui termen intermediar, între cele două poluri :

> „De ce mustrăm Dumnezeirea
> Cu al gîndirii noastre chaos
> Cînd tot ce naște, fuge, piere
> E'n ochii Domnului repaos ?"
>
> *(Cu mine zilele-ți adaogi* – variantă)

La ambii poeți, poate mai evident la Nerval, se observă tendința de a izola fiecare termen al construcției ternare, pentru a-i conferi mai multă pregnanță și autonomie (punctuația redundantă în exemplul din *El Desdichado*, folosirea majusculei) ; la Eminescu, introducerea unei prepoziții sau a unui alt cuvînt înaintea fiecărui termen :

> „Dar mai puternic, mai nalt, mai dulce"
>
> *(Phylosophia copilei)*
>
> „Din unde, din munte, din vale" *(Ondina)*

Foarte adesea, la Eminescu, repetiția ternară se transformă în anaforă, antrenînd părți mai ample ale unui poem :

> „Numai o viață pe gînd de moarte,
> Numai o frunte ce-a-ngălbenit,
> Numai un àtom fără soarte
> Nu e iubit"
>
> *(Nu e steluță)*

Dicționar de coincidențe

S-a putut observa [64] că în aria de circulație a limbajului romantic, mai ales în domeniul liric, apar adesea, la poeți care nu s-au cunoscut și nici influențat, fenomene de „inspirație coincidentă"

---

[64] v. C. Crișan, *Sociologie și bioestetică*, Ed. Eminescu, 1987, pp. 244–247.

care poate ajunge pînă la coincidențe de limbaj. Ideea realizării unui astfel de „dicționar de coincidențe" poate conduce la concluzii interesante și poate fi foarte fertilă și în cazul celor doi poeți. Astfel, la Eminescu și Nerval, întîlnim uneori formulări foarte apropiate, uneori identice. Unele dintre ele au fost deja puse în evidență de exemplele citate cu ocazia analizei structurilor binare și ternare. Să adăugăm, la acestea, cîteva preferințe lexicale comune care stabilesc între cele două opere efecte secrete de rezonanță și care îi raliază pe ambii la o aceeași arie tematică și expresivă. Este, în general, vorba de termeni care dezvoltă conotații multiple și esențiale pentru cei doi poeți : *a constela-constelat,*[65] *dezmoștenit, melancolic, himeră-himeric, cercul strîmt, floarea albastră, pal-palid, reamintirea, secol de fier* etc.

Dincolo de motivele comune, identificabile poate și la alți poeți romantici, poate fi observată adesea, la Eminescu și Nerval, o similitudine de „situații" care conduce la formulări asemănătoare. Cîteva exemple :

— Asocierea frecventă, chiar constantă, a însingurării cu întunecarea și disperarea, după modelul : „ténébreux-veuf-inconsolé" sau, la Eminescu, "Din ce în ce mai singur, mă-ntunec, și îngheț". Adesea, frigul, înghețul conotează la Eminescu, ca și la Nerval, pierderea, moartea, deznădejdea. Compararea contextelor în care vocabulele „întunecării" apar la cei doi poeți pune în lumină o diferență de atitudine : Nerval pare că aparține irevocabil nocturnului, el își asumă condiția de „tenebros" dezmoștenit, neconsolat, participiile indicînd o etapă încheiată — și, finalmente, acceptată sau, eventual căutată, scop final al unui lung drum inițiatic — în timp ce Eminescu constată și asistă la un proces ineluctabil, acela de „întunecare" („Iar timpul crește-n urma mea... mă-ntunec !") însoțit de un sentiment de amărăciune și regret (*Trecut-au anii*).

---

[65] Pentru analiza acestui termen, v. G. I. Tohăneanu, *Un epitet rar : „constelat"*, în *Eminesciene,* loc. cit., pp. 113–120.

— Autoreproşurile pe care şi le face poetul pentru o anumită „lene" a scrisului, de tipul : „De ce pana mea rămîne în cerneală, mă întrebi ?" *(Scrisoarea II)* sau revolta împotriva scrisului, materializată în motivul „penei rupte" ; la Nerval : „Car ma plume est gelée aux jours noirs de l'hiver" *(Madame et Souveraine)* sau „Il laissait trop sécher l'encre dans l'écritoire" [66] *(Sonnet).*

— Conştiinţa (sau intuiţia anticipativă) a pierderii lucidităţii, a integrităţii mintale şi deci a puterii de a stăpîni limbajul. Una din interpretările date suicidului nervalian a fost groaza de a nu mai putea scrie. Următoarele două pasaje ni se par frapant de asemănătoare în acest sens :

„Altfel şuieră şi strigă, scapără şi rupt răsună,
Se împing tumultuoase şi sălbatece pe strună,
Şi în gîndu-mi trece vîntul, capul arde pustiit,
Aspru, rece sună cîntul cel etern neisprăvit...
Unde-s şirurile clare din viaţa-mi să le spun ?
Ah ! organele-s sfărmate şi maestrul e nebun !"

(Scrisoarea IV)

„Je vais trouver le *joint* du ciel ou de l'enfer,
Et j'ai pour l'autre monde enfin bouclé mes guêtres.
J'ai fait mon épitaphe et prends la liberté
De vous la dédier dans un sonnet stupide
Qui s'élance à l'instant du fond d'un cerveau vide...
Mouvement de coucou par le froid arrêté :
La misère a rendu ma pensée invalide !" [67]

(Madame et Souveraine, s.a.)

Atît pentru Eminescu, cît şi pentru Nerval, poezia este un obiect lingvistic plăsmuit dintr-o materie mo-

---

[66] „Căci pana-mi îngheţată în neagra zi de iarnă" *(Doamnă şi suverană,* tr. n.). „Lăsa să steie-n sticle cerneli, să se usuce." *(Sonet).*

[67] „Curînd afla-voi drumul ce duce-n rai sau iad, / Şi pentru dincolo bagajele-s făcute. / Făcut mi-e epitaful ; deci eu te rog primeşte / Să ţi-l închin, acum într-un sonet inept / Ivit în clipa asta din fund de creer sterp / Bătăi de cuc mecanic ce frigul amuţeşte / Mizeria mea-i mare şi gîndul nu mi-e drept !" *(Doamnă şi suverană,* tr. n.).

delabilă, pentru a servi cît mai bine intențiile creatorului. Lucrul este evident în modul în care ambii tratează substanța sonoră și grafică. S-a insistat mult, în comentariile eminesciene de pînă acum, asupra procedeelor eufonice și asupra muzicalității poemelor, asupra importanței pe care Eminescu o acorda valorii sunetelor și combinațiilor sonore. Așa cum am mai arătat, în această privință, comparația cu poezia nervaliană ar fi mai greu de realizat. [68] Putem însă semnala, în cazul ambilor, tentația jocului sonor și a combinațiilor anagramatice, adesea prilejuite de posibilitățile oferite de numele proprii. După cum se știe, pentru Eminescu, numele Veronicăi (Acinorev) este o mină de posibilități care generează o întreagă serie onomastică gravitînd în jurul ideii de feminitate provocatoare de suferință : Venus, Venera, (zîna) Vineri, intrînd uneori în rezonanță cu „veninul" *(Gelozie)*. Nici pentru Nerval, așa cum am mai arătat, numele nu sînt indiferente și își capătă valoarea deplină grație unui halou conotativ : Antéros este un anti Eros, Sylvie este o fată a pădurilor, Artémis – femeia androgină, Aurélia, Pandora, Lorély sînt atrase, așa cum am văzut, în sfera aurului etc. În afară de numele aparținînd unei mitologii personale, ambele opere poetice de care ne ocupăm sînt „constelate" de o multitudine de nume mitologice propriu-zise, nume istorice sau toponime trimițînd la cele mai diverse spații și epoci. Nu faptul că uneori întîlnim aceleași nume la un poet ca și la celălalt ni se pare important, ci funcționalitatea similară pe care numele o au adesea, în ambele cazuri. Dincolo de faptul că ele pot ralia pe cei doi poeți la o intertextualitate comună (v. supra), numele par a fi adesea folosite pentru valoarea lor sonoră, pentru efectul de contrast și alteritate pe care îl realizează cu restul substanței lingvistice.

---

[68] Ar fi însă interesant de comparat poemele nervaliene cu versiuni franceze ale poemelor eminesciene pentru a observa în ce măsură anumite elemente sonore pot intra în rezonanță în acest fel.

Nerval și Eminescu se aseamănă mult în privința folosirii unor procedee grafice: întîlnim adesea, la ambii, italicul, ghilimelele, nume comune sau alte cuvinte ortografiate cu majusculă, o punctuație riguroasă, bogată, uneori redundantă, dispoziții strofice deosebite, toate mijloace care imprimă poemului un ritm vizual, autonomizîndu-i elementele decisive.

Nuclee tematice

Analiza de pînă aici, deși axată în special pe elemente ținînd de „tehnica exterioară", în accepție călinesciană, a atins implicit unele dintre nucleele tematice care-i apropie pe cei doi poeți. Lista se cuvine însă completată cu alte cîteva aspecte conectoare, care au scăpat firului urmat pînă acum. Lăsînd deoparte elementele de detaliu, care pot fi coincidențe nesemnificative, vom menționa cîteva aspecte comune pe care le-am remarcat în timpul lecturii paralele, elemente care se includ fie „tematicii romantice", fie „cadrului fizic", fie „tehnicii interioare" („cadrul psihic" ni se pare mai bine conturat în textele în proză, comentate anterior).[69]

Facerea și desfacerea. G. Călinescu întrevede în concepția eminesciană o construcție în semicerc: între cei doi poli – nașterea și moartea lumii – se ordonează, ascendent-descendent, istoria universală. Echilibrul universului rezidă, după Eminescu, în succesiunea agregării și a dezagregării și, din acest motiv, elementul cosmogonic și escatologic ocupă un loc important și relativ egal în opera sa. Cu prilejul analizei structurilor binare, am pus deja în evidență apropierile între viziunea eminesciană și cea nervaliană a morții universului. Cît despre cosmogonie, ea apare într-o măsură mult mai redusă la Nerval, la care întîlnim însă, adesea, ideea reînnoirii, a reînvierii, a reînceperii unui ciclu existențial, dovedindu-se astfel puterea de regenerare a universului din pro-

---

[69] Ne sprijinim, firește, pe diviziunile operate de G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu.*

pria-i substanță. La ambii poeți se întîlnește ideea neopitagoreică a naturii însuflețite de un spirit universal, întrupat într-o mare varietate de forme :

„Pare-că și trunchii vecinici poartă suflete sub coajă"

(Călin)

„Respecte dans la bête un esprit agissant...
Chaque fleur est une âme à la Nature éclose ;
Un mystère d'amour dans le métal repose :
Tout est sensible ; (...)" [70]

(Vers dorés)

Aplicat destinului individual, cuplul facere-desfacere se manifestă repetitiv sub forma existențelor succesive. Ambii poeți au, adesea, fie sentimentul de-a fi murit deja, privind dedublați la propria lor viață (Eminescu, *Melancolie*), fie de a-și derula amintiri din existențe anterioare (Nerval, *Fantazie*).

O idee comună celor doi poeți (prezentă atît în poezie cît și în proză) este aceea a unei esențe eterne identice a lucrurilor și ființelor. O divinitate ascunsă „se încearcă" în formele materiale vizibile și/dar efemere, fie ele mai mult sau mai puțin durabile :

„În orice om o lume își face încercarea,
Bătrînul Demiurgos se opintește-n van ;
. . . .
Al lumii-ntregul sîmbur, dorința-i și mărirea,
În inima oricărui i-ascuns și trăitor,
Zvîrlire hazardată, cum pomu-n înflorire
În orice floare-ncearcă întreagă a sa fire,
Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor."

(Împărat și proletar)

„Souvent dans l'être obscur habite un Dieu caché ;
Et, comme un oeil naissant couvert par ses paupières,
Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres." [71]

(Vers dorés)

---

[70] „Te-nchină-acelui spirit ce zace-n animal, / Nu-i floare ca Naturii suflet să nu-i ofere, / Misterul unei dragosti în fier zace, de ere ; / Da, „totul simte" (...)" ; „Vechi spirit pur dospeşte sub scoarţa unor pietre." *(Stihuri aurite)*.

[71] „Ades, în ins umbratic un zeu șade ascuns ; / Și, ca un pui de ochi sub pleoape ca sub fetre, / Vechi spirit pur dospeşte sub scoarţa unor pietre." *(Stihuri aurite)*.

Pentru Eminescu, însă, aceste „încercări" ale spiritului universal sînt, cel mai adesea, sortite eşecului („Ci-n calea de-a da roade cele mai multe mor"), totul sfîrşindu-se într-o renunțare sceptică în fața iluziei și a morții. Pentru Nerval, din contră, ele sînt victorii apoteotice ale spiritului asupra materiei ; cel dintîi reușește s-o învingă pe aceasta din urmă, să o supună, modelînd-o în forme diverse care, prin frumusețea lor, devin un elogiu implicit al modelatorului întrupat.

Elementul vegetal. La ambii poeți poate fi observată o preferință marcată pentru vegetația mediteraneană („flori italici") : laurul, mirtul, chiparosul, măslinul, dafinul, legată, și pentru unul și pentru celălalt, de un mit al Italiei ca țară a luminii, a seninului și a dragostei. Foarte adesea, la ambii, epitetul „verde" apare asociat denumirii plantei :

„Tu îmi pari ca o bacantă, ce-a luat cu-nșelăciune
De pe-o frunte de fecioară mirtul verde de martir."

(Venere și Madonă)

„Le pâle hortensia s'unit au myrthe vert ! [72]

(Myrtho)

Un alt punct comun este acela că, la ambii, elementele vegetale apar foarte adesea grupate sau amestecate, împletite în buchete, ghirlande, cununi, bolți, boschete, tufe care formează adesea un labirint fascinant. De asemenea, se poate observa preferința pentru plantele cățărătoare sau „pendante" : liane, iedera, vița sălbatecă. [73] Este ușor să întrevedem în această vegetație întrețesută o formă de manifestare a propensiunii ambilor poeți spre elementele care armonizează, unesc, leagă, contracarînd astfel fărîmițarea care izolează. Dintre plantele simbolice, apar-

---

[72] „Hortensia se-nnoadă cu mirtul inverzit !"

[73] Pentru studiul elementului vegetal la Nerval, v. M. Mureşanu Ionescu, *L'élément végétal — partie intégrante de la mythologie personnelle de Nerval,* Analele şt. ale Univ. „Al. I. Cuza" Iași, t. XXI, 1975.

ținînd unei mitologii romantice, la ambii întîlnim motivul florii albastre. La Nerval (*Memorabile*), aceasta din urmă comunică „într-o dulce vorbire străină" cu stelele și cu universul întreg, declanșînd corul astrelor și imnul universal.

Muzica. Este, pentru ambii, supremul liant, expresia cea mai perfectă a armoniei, fie între creaturile umane care comunică adesea prin intermediul muzicii, fie între microcosm și macrocosm, fie între elementele cosmice între ele. Motivul „muzicii sferelor" și, în general, al „cîntecului" constituie o recurență care informează cele două opere în totalitate. [74] Pentru Nerval, muzica este o forță universală care, prin recompunerea „gamei disonante", înlănțuie lumea și toate ființele ei într-o „țesătură magică" :

„Din miezul întunecimilor mute au răsunat două note, una gravă, alta înaltă, și globul etern a prins deîndată să se învîrtă. Fii binecuvîntată, o, armonie dintîi a imnului ceresc! De la o duminică la alta, să împletești zi după zi în țesătura ta magică. Munții te cîntă văilor, izvoarele rîurilor, rîurile fluviilor, iar fluviile Oceanului ; aerul freamătă și lumina frînge armonic tulpina florilor abia mijite. Un suspin, un fior de iubire se înalță din pîntecul rotunjit al pămîntului, iar corul astrelor se înșiruie în infinit ; se depărtează și se reîntoarce în sine, se-adună și se desfășoară, și seamănă în depărtări sămînța creațiilor noi". (*Aurélia*).

Tot muzica este aceea care, în momente privilegiate, permite poetului să retrăiască amintiri din alte existențe (poemul *Fantazie*).

---

[74] v. și M. Wattremez, *Mihail Eminescu et Gérard de Nerval. Etude comparative*, *Caietele Mihai Eminescu* VI, 1985. Pentru analiza amănunțită a elementului muzical la Eminescu, v. Șt. Cazimir, *Stelele cardinale*, loc. cit., ; G. Popa, *Spațiul poetic eminescian*, Junimea, 1982 ; Z. Dumitrescu-Bușulenga, Iosif Sava, *Muzica și literatura*, Scriitori români, vol. I, Cartea Românească, 1986.

Mitul napoleonian. Oda (în metru antic) a fost inițial o *Odă către Napoleon* (*Ms. 2262*) de 11 strofe, reprodusă, în unele ediții sub formă de variantă.[75] Prin decantări succesive, substanța poetică s-a rarefiat, s-a esențializat, devenind ceea ce este astăzi, o *Odă* de cinci strofe, din care referințele concrete au dispărut. În episodul francez din *Memento mori*, figura napoleoniană se profilează, de asemenea, ca un nou Prometeu, ca un mare erou al timpurilor moderne, nenumit însă.

Și în mitologia nervaliană, Napoleon ocupă un loc privilegiat, de la placheta de debut, publicată în 1826, *Napoléon et la France guerrière ; élégies nationales*, par Gérard L..., pînă la credința că savante calcule aritmologice i-ar putea asigura o descendență napoleoniană.

Fără intenția de a face o analiză amănunțită a temei napoleoniene în cele două universuri poetice de care ne ocupăm, să semnalăm un fenomen similar la ambii poeți. Așa cum Napoleon dispare din oda eminesciенă, printr-o „reducție incorporală",[76] pentru a lăsa loc sensurilor generale, esențelor, la fel el „dispare" la Nerval, unde numele din sonetul *A Louise d'Or reine...* (*„L'aigle a déjà passé : Napoléon m'appelle"*) este înlocuit în forma sa ulterioară, sonetul *Horus*, din ciclul *Himerelor*, prin *„l'esprit nouveau m'appelle"* — aceeași ridicare spre general, aceeași sublimare a referențialului în idei pure.

---

[75] v. și Petru Creția, *Cinci gînduri despre Eminescu*, *Viața Românească* 7, 1989.

[76] Edgar Papu consideră *Oda (în metru antic)* drept „poemul cel mai decantat, pînă la reducția incorporală a esențelor din întreaga operă a lui Eminescu", *Poezia lui Eminescu*, Ediția a II-a, Junimea, 1979, p. 106.

VI. TEATRU

„*Purtînd pe frunte-mi raza a națiunii mele ?*
Voi să ridic palatul la două dulci surori,
La Muzică și Dramă... în dalbe sărbători,
Voi să le-ngîn viața și-n cupa lor aurie
Să torn zi și-ntuneric, dureri și bucurie,
Să văd trecutu-n viață, să văd româna dramă
Cum din mormînt eroii istoriei îi cheamă"

Eminescu, *Intunericul și poetul*

„*J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres.*"

Nerval. *Sylvie*

Printr-o ciudată coincidență, numele lui Eminescu și Nerval se unesc – independent de voința ființelor care le poartă – într-un spațiu textual unde este vorba de teatru, actori, costume, ca elemente conotînd iluzia și jocul nesfîrșit al aparenței și esenței :

„Îmi pare c-am trăit odată în Orient și, cînd în vremea carnavalului mă deghizez cu vrun caftan, cred a relua adevăratele mele vesminte. Am fost întotdeauna surprins că nu pricep curent limba arabă. *Trebuie s-o fi uitat*". (s.a.)

Recunoaștem finalul *Sărmanului Dionis* pe care Eminescu îl încheie citînd – manieră foarte nervaliană – din scrisoarea lui Gautier către Nerval (v. supra, *Un intertext posibil*). Puțin mai înainte, Eminescu își formulase propria-i ipoteză a lumii ca teatru :

„Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieței e un regisor a cărui esistență n-o putem esplica ? Nu cumva sîntem asemenea ace-

lor figuranţi cari, voind a reprezenta o armată mare, trec pe scenă, încunjură fondalul şi reapar iarăşi ? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unei astfel de armate ce dispare într-o companie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar acelaşi număr mărginit pentru regisor. Nu sînt aceeaşi actori, deşi piesele sînt altele ? E drept că după fondal nu sîntem în stare a vedea. — Şi nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de-o luciditate retrospectivă cari să ni se pară ca reminiscenţele unui om ce demult nu mai este ?"

Este revelator faptul că Eminescu articulează, aşa cum reiese din fragmentul citat, iluzia teatrală cu cea onirică („Fost-au vis sau nu"), cît şi cu ideea existenţelor succesive („reminiscenţele unui om ce demult nu mai este"). Este unul din punctele nodale ale întîlnirii dintre Eminescu şi Nerval care, o dată în plus, se ipostaziază ca exemple privilegiate ale modelului romantic.

În ceea ce priveşte teatrul, situaţia lui Eminescu este extrem de asemănătoare cu cea a lui Nerval : deşi, în cazul ambilor, exegeza s-a văzut obligată să recunoască în preocupările dramatice o dimensiune decisivă a vieţii şi operei, istoria literară nu i-a reţinut pe nici unul din ei — sau nu în primul rînd — ca dramaturgi. Terenul dramatic este însă, pentru comparaţia noastră, extrem de fertil. Vom distinge, în cele ce urmează, o dimensiune exterioară şi o alta interioară, precizînd că exterior şi interior se raportează la operă. Vom avea deci în vedere, pe de o parte, activitatea lui Eminescu şi Nerval ca oameni de teatru, să zicem teatrul în viaţă, pe de altă parte, teatrul în operă.

O viaţă dramatică

Dacă formularea la care ne-am oprit este voit ambiguă este pentru că „drama" existenţială a lui Nerval şi a lui Eminescu îşi au, în mare parte, sursa în raporturile celor doi poeţi cu lumea teatrului. Aşa cum s-a arătat, în

cazul ambilor, preocupările teatrale au jucat un rol decisiv și au mobilizat o mare cantitate de energie.

Am mai comparat și cu altă ocazie (v. supra *Armonia fragmentarului*) „tabloul ipotetic" al operei eminesciene stabilit de G. Călinescu cu „Proiectul de opere complete" întocmit de Nerval. Rezultă din aceste două documente nu numai faptul că proiectele teatrale au cea mai mare pondere, dar și că preocuparea pentru teatru a fost o permanență pentru ambii, prezentă în toate etapele de creație. Este surprinzător pentru cititorul de azi, de pildă, să constate că *Himerele*, cărora Nerval le datorează poate cel mai mult o celebritate cu greu construită, nu figurează nicăieri – probabil din cauza faptului că, inițial, respectivul ciclu nu a fost publicat independent, ci anexat *Fiicelor focului*. Nerval pare, de altfel, să acorde puțină importanță compartimentului *Poezii*, foarte lacunar în referințe. Amănuntul este elocvent pentru imaginea pe care Nerval o are și vrea să o lase posterității despre sine însuși. Numeroase argumente oferite de corespondență [1] sau de alte scrieri conduc spre ideea că Nerval se considera, înainte de toate, un om de teatru și că cele mai mari speranțe ale sale se legau de acest domeniu. Lucrurile stau în chip foarte asemănător și pentru Eminescu. S-a afirmat de mai multe ori că, dacă familia n-ar fi decis să-l trimită la studii în străinătate, el ar fi rămas probabil toată viața un om de teatru, aceasta fiind, după cum se știe, opțiunea sa inițială, care părea cel mai în acord cu aspirațiile și structura temperamental-intelectuală ale tînărului fugar.

Neavînd intenția de a reface traiectoria nervaliană și pe cea eminesciană în lumea teatrului [2], vom re-

---

[1] v. Chr. Bomboir, *Les lettres d'amour de Nerval, mythe ou réalité ?*, Presses Universitaires de Namur, 1978.

[2] Pentru Eminescu, v., în special, Perpessicius, *Eminescu și teatrul, Eminescu, om de teatru* în *Eminesciana*, Junimea, 1983 ; I. Crețu, *Mihai Eminescu*, Biografie documentară, Editura pentru literatură, 1968 ; G. Munteanu, *Eminescu – omul de teatru și dramaturgul*, studiu introductiv la *Opere*, v. IV, *Teatru*,

ţine doar elementele care-i apropie, deşi, la o privire mai atentă, se poate constata că, reunite, acestea reconstituie aproape în totalitate ansamblul preocupărilor dramatice ale celor doi poeţi.

În cazul ambilor, începutul carierei literare stă sub semnul teatrului, atît ca ambianţă (pentru Nerval, v. evocările din *La Bohème galante* sau *Petits châteaux de Bohême*), cît şi ca preocupări profesionale : este cunoscută ucenicia teatrală a lui Eminescu, perioadă în care se distinge ca moment de referinţă traducerea lucrării lui H. T. Rötscher, *Arta reprezentării dramatice dezvoltată ştiinţific în legătura ei organică* [3] ; cît despre Nerval, el îşi face o intrare strălucită pe scena vieţii literare franceze, la vîrsta de douăzeci de ani, cu remarcabila sa traducere a lui *Faust*, despre care s-a afirmat că ar fi fost suficientă pentru a-i asigura locul în literatura franceză. [4] Ambii se ancorează apoi, progresiv, tot mai puternic, în viaţa teatrală. Ambii vor fi tălmăcitori de teatru precum şi asidui şi competenţi cronicari dramatici, urmărind cu interes pulsul vieţii teatrale pariziene şi, respectiv, româneşti. [5] În cazul ambilor, respectivele articole nu sînt simple cronici, ci cuprind numeroase consideraţii de ordin general, privind diferite aspecte ale artei spectacolului sau preţioase opinii personale (Nerval practică, une-

---

Ediţie critică, note şi variante de Aurelia Rusu, Minerva 1978 ; Petru Creţia, *Opera dramaturgică a lui Eminescu*, Studiu introductiv la *Opere*, vol. VIII, Ed. Academiei Române, 1988. Pentru Nerval : J. Richer, *Nerval. Expérience et création*, Hachette, 1963 ; *Nerval et le théâtre, Cahiers Gérard de Nerval* nr. 9, 1986.

[3] v. Al. Oprea, *Biografia intelectuală a lui M. Eminescu*, studiu introductiv la M. Eminescu, *Opere*, vol. XIV, Traduceri filozofice, istorice şi ştiinţifice, Editura Academiei Române, 1983.

[4] J. Richer, *op. cit.*, p. 98.

[5] Pentru Eminescu, v. *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, ediţie îngrijită de D. Irimia, Junimea, 1970 ; M. Eminescu, *Scrieri de critică teatrală*, ediţie îngrijită de I. V. Boeriu, Dacia, 1972. Pentru Nerval : *Oeuvres complètes* II, sous la direction de J. Guillaume et Cl. Pichois, Gallimard, Pléiade, 1984, section „Articles".

ori, un gen original de cronică personalizată, pe care el însuși o numește „feuilleton-confidence"). Trebuie remarcat faptul că, pentru ambii, această activitate ocupă un loc deosebit de important și, depășindu-și condiția de simpli spectatori și comentatori, ei se simt datori să înrîurească efectiv viața dramatică din jurul lor, prin texte programatice și teoretice sau prin acțiuni practice : să menționăm, în acest sens, în special articolul-reper al lui Eminescu, *Repertoriul nostru teatral*, iar în cazul lui Nerval, articolul *Despre viitorul tragediei*, prefețele la diferite ediții ale traducerii lui *Faust* precum și prospectul-program al revistei *Le Monde dramatique*, pe care o înființează el însuși în 1835, consumîndu-și în întregime o moștenire care l-ar fi putut scuti pe viitor de grijile materiale. O anumită tradiție exegetică nervaliană pune în întregime înființarea acestei reviste pe seama pasiunii lui Nerval pentru cîntăreața Jenny Colon – poetul ar fi vrut astfel să creeze un spațiu în care să o poată glorifica în voie. Dacă cercetările mai recente au demonstrat că, de fapt, rolul respectivei cîntărețe nu a fost chiar atît de covîrșitor, fiind supradimensionat de posteritate, nu este mai puțin adevărat că Nerval a fost – ca și Eminescu – toată viața fascinat de femeia-actriță, transfigurată magic de luminile rampei, fascinație care se va regăsi în operă.

Dacă Eminescu și Nerval se aseamănă prin conștiința unei misiuni pe care o au de îndeplinit față de destinele teatrului din vremea lor, situația lor este profund diferită față de contextul în care ei evoluează : Nerval are în spate o lungă și glorioasă tradiție teatrală – tot ce poate face el, și chiar toată generația lui, este să o mențină, chiar contestînd-o, să o continue, dovedindu-se demn de ea și să o revigoreze pe cît posibil, în timp ce Eminescu reprezintă, dacă nu chiar începuturile unui drum, o fază totuși de căutări și tatonări. Efortul său de a sincroniza teatrul românesc cu o ambianță europeană, cît și de a contribui la crearea unui specific național și în acest do-

meniu, este cu atît mai valoros. El a rămas pentru posteritate cel dintîi critic științific și teoretician al artei scenice la noi.

Teatralitate și discurs

Ambiția prioritară și aspirația intimă a celor doi poeți a fost de a se impune ca autori dramatici. Ambii și-au făcut un noian de proiecte și au realizat puțin (la Eminescu, v. „Dodecameronul dramatic“, la Nerval, „Proiect de opere complete“, secțiunea „Drames et opéras“). Și totuși, ceea ce a rămas poate justifica atributul de „autori dramatici“ ? Și prin ce se apropie întreprinderea lui Eminescu și cea a lui Nerval în domeniul teatrului ? Pentru unii exegeți, [6] Eminescu este un mare dramaturg, în ciuda caracterului fragmentar și nefinisat al scrierilor dramatice pe care le-a lăsat. Pentru alții, [7] el ar fi putut fi acest mare dramaturg. Pentru G. Călinescu, „o operă dramatică încheiată eminesciană nu există“, aceasta fiind doar un „teren ipotetic“ al cărui studiu trebuie făcut doar în scopul întregirii figurii intelectuale a poetului. [8] Nerval pare a înregistra un avantaj, în sensul că cele cîteva piese rămase — și se cuvine să cităm mai ales *Léo Burckart* și *L'Imagier de Harlem* — au fost nu numai terminate, dar și reprezentate în timpul vieții sale, chiar dacă fără un succes răsunător. În cazul lui Nerval, se mai ridică și o altă problemă inexistentă pentru Eminescu : aceea a colaborărilor. Nerval a fost coautor la numeroase producții dramatice (procedeu mult practicat în epocă) și, adesea, a fost foarte greu pentru exegeți să stabilească cu exactitate contribuția sa în raport cu a celorlalți autori. Activitatea dramatică nervaliană este apoi mult legată de viața muzicală, el fiind autor —

---

[6] G. Munteanu, *op. cit.* ; A. Rusu, *Dramaturgie eminesciană*, prefață la M. Eminescu, *Teatru*, Minerva, 1984, 2 vol.
[7] Perpessicius, *Eminescu și teatrul*, loc. cit.
[8] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, loc. cit., v. II, pp. 435–443.

singur sau în colaborare — a mai multor librete de operă.

Și totuși, chiar în aceste condiții precare, teatrul nervalian și cel eminescian rămîn comparabile. Dintru început, ambii se fac vinovați de același păcat : acela al poeticității. S-a afirmat, în cazul ambilor, că principalul obstacol în calea reprezentabilității pieselor lor este lirismul, lipsa caracterului dramatic. S-a spus că scrierile lor sînt mai mult niște poeme dramatice, destinate mai degrabă lecturii, niște construcții ample, înrudite cu misterele medievale. Este semnificativ, în acest sens, că *Léo Burckart* în cea de-a doua versiune din 1852 nu mai este divizată în acte ci în șase zile, comportînd fiecare mai multe scene. La ambii, întîlnim tirade lungi, poetice ; după cum se știe, la Eminescu, multe fragmente s-au desprins ulterior din magma dramatică, devenind poeme autonome. Prin multe din elementele lor, piesele nervaliene și eminesciene transgresează genurile cunoscute, intrînd pe alte teritorii — acela al legendei, al feeriei sau al dramei fantastice (*L'Imagier de Harlem, Mureșanu*) sau proliferînd în ample dezvoltări poematice de tipul celor practicate mai tîrziu de Claudel. Recunoaștem de fapt, în toate aceste trăsături, caracteristicile fundamentale ale dramei romantice pe care atît Eminescu, cît și Nerval o slujesc cu oarecare supunere. Percepem de altfel, și în acest domeniu, acea intertextualitate comună pe care am semnalat-o și cu alte prilejuri. De data aceasta, focarele radiante sînt Schiller, Shakespeare, Hugo și, din nou, Goethe, mai amalgamați la Eminescu,[9] mai distinct identificabili la Nerval — *Léo Burckart* este întru totul schilleriană, *L'Imagier de Harlem* manifest faustiană. A putut fi identificată la Eminescu o evoluție de la concepția schilleriană a eroilor purtători ai ideilor istorice, la con-

---

[9] „Poetul combina situații din *Romeo și Julieta, Hamlet, Kabale und Liebe, Don Carlos, Clavigo, Torquato Tasso,* amestecînd pe Shakespeare, Schiller, Goethe, într-o romanticărie desfrînată." — G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* loc. cit., p. 425.

cepţia shakespeariană a unei viziuni totale a factorilor care determină evoluţia istorică ; în aceasta ar consta şi maturizarea deplină a teatrului eminescian,[10] transformîndu-l pe autorul lui *Bogdan-Dragoş* într-un adevărat filozof al istoriei.

În plan tematic, coordonata majoră care îi apropie este din nou faustianismul. Exegeza eminesciană a subliniat în repetate rînduri faptul că Mureşanu este conceput de Eminescu în primul rînd ca un personaj faustic. Inspiraţia faustică jalonează viaţa şi cariera nervaliană în întregime. El reia adesea tema faustică, luminată diferit, în diferite încercări dramatice : *Nicolas Flamel, L'Alchimiste* (în colaborare cu Dumas), proiectul piesei *Le Magnétiseur, Les Monténégrins*, o schiţă personală a lui *Faust, L'Imagier de Harlem*. În general, ambii vor să facă din eroii lor dramatici bărbaţi legendari care, îmbinînd titanismul, satanismul şi genialitatea, pot duce înainte umanitatea, pot deveni factori decisivi ai istoriei. S-ar putea apropia, din acest punct de vedere, tabloul dramatic *Mureşanu* de *Léo Burckart* al lui Nerval, considerată, pe drept cuvînt, una dintre cele mai reuşite drame ale teatrului romantic francez.[11] Ambele pun în scenă (într-o formă finisată la Nerval, într-una de eboşă la Eminescu) problematica omului ideal, sfîşiat de conflictul între acţiune şi vis, obligat să-şi sacrifice viaţa personală în numele datoriei faţă de colectivitate şi neam. Trebuie remarcat aici că, deşi realizarea efectivă este mai deficitară la Eminescu, ideea generatoare are o mai mare anvergură. Adesea, conflictul pare un simplu pretext pentru idee şi acest lucru a făcut posibilă comparaţia cu teatrul de idei al lui Camil Petrescu. Deşi ambii sînt preocupaţi, în bună tradiţie romantică, de subiectele istorice cu implicaţii asupra prezentului, proiectul eminescian de a crea o epopee dacică, de a surprinde începuturile şi originile, ridicînd totul pe un plan mitic, este mult mai grandios. Şi această

---

[10] v. G. Munteanu, *op. cit.*, p. LXXVII.
[11] v. J. Richer, *op. cit.*, p. 101.

grandoare va reverbera în marile poeme panoramice care, așa cum s-a spus, sînt impregnate de o profundă dramaticitate.

Teatralitatea este, de altfel, peste tot prezentă în opera celor doi poeți și în celelalte compartimente – poezie, proză. Se poate semnala astfel, la ambii, un fenomen interesant de contaminare a genurilor – teatrul devine poematic, proza și poezia devin dramatice – ceea ce confirmă ideea necesității de a considera opera nervaliană, respectiv eminesciană, ca un singur text, ascultînd de principiul vaselor comunicante.

Teatralitatea intrinsecă a celor două opere derivă, în mare măsură, și din teatralitatea generală a romantismului. Aceasta se leagă nu numai de faptul că romantismul a fost o epocă a teatrului, dar ea este organic implicată în substanța profundă a romantismului, fie că e vorba de „scena" individuală a oniricului, a nocturnului, a obsesiilor personale, fie de „scena" publică a istoriei pe care evoluează eroi, titani, genii. Dispoziția structurală a romanticului, adesea dedublat în actor și spectator (v. *Aurélia*), este, prin excelență, teatrală. Această teatralitate se manifestă, atît la Nerval, cît și la Eminescu, pe de o parte, printr-un arsenal de teme și motive, pe de altă parte, printr-o sumă de procedee.[12] Vom menționa în cele ce urmează principalele repere ale apropierii celor doi poeți, din acest punct de vedere :

Lumea ca teatru / teatrul ca lume. Prima articulație este, așa cum am mai precizat, o temă eminesciană predilectă, cu dimensiuni filozofice :

„Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui :
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,

---

[12] Pentru construcția poetică „ca spectacol", la Eminescu, v. M. Scarlat, *Istoria poeziei românești*, loc. cit., v. II, pp. 49–52. Pentru comparația celor doi poeți sub acest aspect, v. și M. Wattremez, *Mihai Eminescu et Gérard de Nerval*, loc. cit.

Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine."

(*Glossă*)

Modul de a concepe lumea ca teatru, deci ca iluzie, ca vis, este, adesea, la Eminescu, o pledoarie pentru detașarea înțeleaptă, pentru peren în defavoarea efemerului, pentru esență în defavoarea aparenței.

Tema teatrului ca lume — o lume magică, analogă visului — este dominantă la Nerval, intrînd în conexiune cu tema sărbătorii ca formă de spectacol. Prozele din ciclul *Fiicele focului* sînt, din acest punct de vedere, un exemplu privilegiat. Tema lumii ca teatru mai apare adesea la Nerval sub forma perceperii peisajului înconjurător ca un decor de teatru (exemple numeroase în literatura de călătorie). Atît la Eminescu, cît și la Nerval, un rol important în teatralizarea peisajului îl are astrul nocturn. Atracția eminesciană pentru lumea teatrului — țesută, fără îndoială, și din amintiri personale — transpare în *Geniu pustiu,* unde ni se oferă acea minunată descriere a scenei, „cu toată crasa ei dezordine naintea reprezintărei", și a culiselor. Spre deosebire de Nerval, care face eforturi să nu tulbure „oglinda magică", fostul sufleor și, incidental, actor preferă să se strecoare în spatele ei, demontînd cu luciditate misterul.

Deghizarea. Așa cum am mai arătat și cu prilejul analizei textelor în proză, motivul deghizării (în conexiune cu cel al măștii și voalului) este din abundență prezent la Nerval și Eminescu (pentru exemple, v. capitolele anterioare). El poate căpăta semnificații diverse, în funcție de contextul în care apare, devenind fie o expresie a căutării identității, fie a dorinței de abolire a timpului (*Sylvie*) sau legîndu-se de androginie și travestiul romantic.

Femeia de teatru. Atît în viață, cît și în operă, aceasta pare a fi o adevărată obsesie, mai ales pen-

tru Nerval. [13] Femeia transfigurată de „oglinda magică" a scenei este pentru el întruparea idealului. Începutul povestirii *Sylvie* este, din acest punct de vedere, emblematic :

„Ieșeam de la un teatru în care, seară de seară, apăream într-una din lojile de lîngă scenă, în mare ținută de îndrăgostit. Sala era cîteodată plină, cîteodată goală. (...) Indiferent la spectacolul sălii, nici cel al teatrului nu mă prea interesa, cu excepția momentului cînd, în scena a doua sau a treia a unei plicticoase capodopere de pe atunci, o apariție bine cunoscută ilumina spațiul vid, redînd, cu un suflu și cu un cuvînt, viața serbedelor chipuri care mă înconjurau.

Eu mă simțeam trăind în ea, și ea trăia numai pentru mine. Zîmbetul ei mă umplea de-o beatitudine fără margini ; vibrarea glasului ei atît de dulce și totuși puternic timbrat mă făcea să tresar de bucurie și de iubire. Pentru mine ea părea desăvîrșită în toate privințele, se potrivea perfect tuturor elanurilor, tuturor capriciilor mele — frumoasă ca o zînă în lumina rampei care o învăluia de jos în sus, pală ca noaptea cînd lumina aceasta se stingea, lăsînd-o în bătaia razelor, venite de sus, ale candelabrului și o arătau mai firească, strălucind în umbră numai prin frumusețea ei, ca divinitățile Anotimpurilor care se conturează, cu o stea în frunte, pe fondurile brune ale frescelor de la Herculanum !

De un an de zile, de altfel, nu mă gîndisem încă să mă interesez ce putea fi ea ; mă temeam să nu tulbur magica oglindă care îmi trimitea imaginea ei, și cel mult dacă îmi aplecasem urechea la cîteva vorbe privind-o nu pe actriță, ci pe femeie".

Poesis, în *Geniu pustiu*, este și ea, grație rolului pe care îl interpretează, întruchiparea unui înger.

---

[13] v. și R. Chambers, *L'ange et l'automate, variations sur le mythe de l'actrice de Nerval à Proust*, loc. cit. Cultul actriței este, de altfel, un loc comun al secolului al XIX-lea și unul din miturile romantice.

Ideea divinizării femeii de teatru prin artă revine adesea la Eminescu (v. *La o artistă*), iar poetul este cel chemat să o glorifice.

Pentru ambii poeţi, imaginea actriţei este însă bivalentă : zîna, zeiţa, îngerul devin diabolice, himere de neatins, obsesii hărţuitoare, fiinţe cărora „natura a uitat să le zămislească o inimă" (*Sylvie*) – v. supra, comparaţia între *Pandora* şi *Visul unei nopţi de iarnă*. Următorul fragment din *Les Illuminés, Confidenţele lui Nicolas* teoretizează, am putea spune, concepţia nervaliană despre caracterul malefic al iubirii pentru o femeie de teatru :

„Nimic nu este mai periculos pentru oamenii visători decît o iubire serioasă pentru o persoană de teatru ; este o minciună perpetuă, este visul unui bolnav, este iluzia unui nebun. Viaţa se agaţă în întregime de o himeră irealizabilă pe care ai fi fericit să o păstrezi în starea de dorinţă şi de aspiraţie dar care se destramă de îndată ce vrei să atingi idolul". (tr. n.).

La Eminescu, foarte elocventă este în acest sens, în *Avatarii faraonului Tlà*, secvenţa spectacolului de teatru din peştera demonului amorului : Angelo şi Cezara, prinşi în jocul măştilor, devin ei înşişi actori pe o scenă a iluziei, iar femeia înger-demon îşi domină victima „ca o lipitoare, sau ca o boa constrictor în forma unui înger căzut".

Unica soluţie este, se pare, cea nervaliană, de a nu încerca să converteşti iluzia în realitate, himera în „femeia reală", lăsînd-o să rămînă o „imagine" şi renunţînd la pradă pentru umbră.

Scena onirică. [14] Aşa cum am mai arătat, există o strînsă legătură între teatralitate şi onirism. Visul

[14] „Psychiquement, l'état du spectateur au théâtre ressemble, sur un point essentiel, à celui du rêve nocturne." – Ch. Mauron, *Psychocritique du genre comique*, José Corti, 1964, p. 25. Pentru analiza onirismului nervalian din această perspectivă v. R. Jean, „La scéne d' *Aurélia*", *Europe* 516, 1972.

presupune un scenariu și un spațiu în care se derulează și în care evoluează actori interpretînd diferite roluri, unul dintre aceştia fiind adesea visătorul însuși. Multe din elementele pe care le-am identificat vorbind despre poetica visului își pot găsi un echivalent în codul dramatic : granița care separă somnul de veghe (la Nerval, porțile de fildeș și corn, gratiile aurite la Eminescu) este ca o cortină care, dîndu-se la o parte, dezvăluie scena ; această scenă este un spațiu magic, luminat, care se decupează în întunericul nocturn, echivalent al obscurității sălii de spectacol. S-a subliniat adesea, în legătură cu viziunile onirice, puternica lor vizualitate, firească de altfel, visul fiind, ca și spectacolul, în primul rînd o lume de imagini în mișcare, o succesiune de scene evoluînd adesea spre un deznodămînt. Frecvența deja semnalată a verbului „a (se) vedea" în discursul oniric este în strictă dependență de această vizualitate comună visului și spectacolului. Și contaminarea celor două lumi trebuie concepută în dublu sens : dacă visul este un spectacol de teatru, spectacolul este adesea, pentru spectator, echivalentul unui vis.

VII. REVERBERAȚII

Într-o scrisoare adresată tatălui său, Nerval scrie : „Situația mea e bună, deși cu totul în viitor", anticipîndu-și astfel, cu o uimitoare clarviziune, destinul postum, și fraza s-ar putea aplica într-o mare măsură și lui Eminescu. Așa cum am mai arătat, și în spațiul post-textului, situația lui Eminescu și Nerval este asemănătoare. Asemănarea se referă mai ales la ritmul și modalitățile receptării. Realitatea literară este un sistem funcțional care comportă un termen fix — opera — și un altul variabil — lumea și timpul care consumă această operă. Istoria receptării unei opere este de fapt istoria orientărilor critice și a modalităților de lectură, cunoscut fiind faptul că, în ceea ce citește sau recitește, o epocă, o generație se caută mai întîi pe sine. Fiecare act critic, fiecare opinie exprimată în legătură cu o operă sau un creator este o definire a propriei poziții. A reface traiectoria modalităților în care Eminescu și Nerval au fost receptați de posteritate ar fi un scop prea ambițios care ar depăși, de altfel, intențiile incursiunii de față. Unele repere au fost deja furnizate de capitolul introductiv precum și, implicit, de analizele propriu-zise. Dacă se pot semnala multe elemente comune, se impun și cîteva delimitări indispensabile. Așa cum am mai arătat, ambii au beneficiat de o receptare adecvată tîrzie, în sensul că toată complexitatea fațetelor operei lor n-a putut fi sesizată de la început. Lipsa lor de glorie antumă și chiar de înțelegere din partea contemporanilor este aceea firească ce-i înconjoară pe deschizătorii de drumuri, pe tulburătorii de tra-

diţii şi structuri stabilite. „Nimeni nu e profet în ţara sa şi nici în familia sa", notează Nerval, cu certitudinea amară a imposibilităţii de a găsi ecou în imediata apropiere. Din acest punct de vedere, situaţia lui Eminescu este ceva mai bună, dat fiind că, în ciuda vicisitudinilor de tot felul, genialitatea sa a fost totuşi sesizată de cîţiva contemporani, chiar dacă puţini la număr, care au încercat să contribuie într-un fel la strălucirea cuvenită a Luceafărului.

Nerval şi Eminescu, cei pe care-i citim astăzi, s-au constituit progresiv, în etape ; terenul pe care noutatea lor putea să rodească trebuia pregătit de alte experienţe poetice. Ne amintim că, pentru ca Nerval să intre în atenţie, a trebuit să apară suprarealismul şi explorarea proustiană a timpului. În cazul ambilor, se pot semnala momente mai intense, mai fertile de aplecare asupra operei, reviriment=, urmate de reculuri, pentru a se ajunge actualmente la o uimitoare proliferare şi diversificare a abordărilor. Ne aflăm acum în perioada în care, şi într-un caz şi în celălalt, se tinde spre o lectură complexă şi totalizantă, din toate punctele de vedere. Pentru ambii, este momentul ediţiilor definitive şi complete, prin valorificarea unor texte nu întotdeauna luate în considerare de exegeza tradiţională.

Situaţia celor doi poeţi este, aşa cum am încercat să demonstrăm, foarte asemănătoare faţă de principalele coordonate poetice care le fixează locul într-un context general : clasicism, romantism, modernitate, interferînd şi colorîndu-le opera într-un chip similar. Această situaţie este însă foarte diferită cînd este raportată la contextul literaturilor naţionale. Astfel, Eminescu rămîne punctul focal al literaturii române, el şi-a asigurat locul indiscutabil de cel mai mare poet român, cel mai mare romantic, cel mai cult, punctul sinteză al spiritualităţii româneşti, elementul său radiant. Nerval nu poate aspira la o astfel de glorie postumă, nu neapărat pentru că meritele sale ar fi mai reduse ci, în primul rînd, din cauza contextului în care se situează şi în care calificativul

„cel mai" este foarte greu, dacă nu imposibil, de acordat. Nerval este și el, din cînd în cînd, „cel mai" dar pe porțiuni mai reduse : cel mai mare poet al visului, cel mai original romantic francez, cel mai bun traducător al lui *Faust*.

Dincolo însă de ierarhiile adesea relative, rămîne un fapt că Eminescu este un loc de referință ; el a săpat în poezia română un făgaș adînc, față de care orice poet de după el a trebuit și va trebui să se raporteze — astfel s-au născut eminescianismul, curentul Eminescu, epigoni, imitatori sau continuatori de marcă. Nerval, cu tot interesul de care se bucură acum, rămîne un solitar inimitabil, un „dezmoștenit", care nu a lăsat nici o moștenire. Luceafărul își dăruie lumina radios, în timp ce Soarele negru și-o adună în jurul său, într-o strălucire inversă. Oricare ar fi modul lor de existență în posteritate, ei rămîn, așa cum am încercat să demonstrăm prin dialogul textelor, întruchipări dintre cele mai autentice ale romantismului, un romantism care poartă în sine propria sa trădare.

INDICE DE NUME

A

B

C

D

E

F

G

H

Ș

T

V

W

Z

CUPRINS

Redactori : GHEORGHE DRĂGAN
MIRCEA LESOVICI
Tehnoredactor MIHAI BUJDEI

Apărut 1990. Format 50 x 80/16. Coli tipo 19
Bun de tipar la 31.X.1990
Editura „Junimea“, Str. Cuza Vodă Nr. 29
IAȘI — ROMÂNIA

Tipărit sub comanda nr. 5028/1989 la
Întreprinderea Poligrafică Bacău,
Str. Mioriței Nr. 27

MARINA MUREŞANU IONESCU

EMINESCU ŞI INTERTEXTUL ROMANTIC

„Romanticii formează o comunitate: de spirite, de destine, de texte. Literatura romantică ar putea fi citită în totalitate ca o vastă operă scrisă de un singur artist; diferenţele de ton, de culoare, de intensitate s-ar datora faptului că acel creator unic se deplasează dintr-o ţară în alta sau traversează diferite etape."

ISBN 973-37-0094-0

PREŢUL = 40 Lei